تبادل الجمل الفصيحة وغير الجادة مع الفنان محمد الشمري باتت واحدة من متعي . بدأ الأمر من محاولة لفهم عمله الفني : تهيئة الاجواء لسماع رواية عن حياته ، محاولة القبض على تفصيل له دلالة ، مناوشات التعرف ودروبها نصف الخفية . ثم تغير الحال الى اللعب والازعاج المتبادل والتمثيل . سألني : هل أنت جاد ؟ قلت : ولا مرة طوال حياتي في العراق . قال : أنا وأنت متفاهمان إذن .

في ذكرى خنادق محمد الشمري

سهيل سامي نادر

من محاولتين ملتبستين فهمت أنه لا يحب القبض عليه جادا : تلك خيانة ! سريع الضجر ، تنتابه رغبة سعيدة لإتلاف حديث إذا ما استغرق خمس دقائق : يا للوقت . ما هذا الإسراف؟ أهذه رواية؟

ما كنت أعرف بعد أنه قضى سبع سنوات من عمره في خنادق الحرب ، وأنه يريد أن ينسى ، ويشفى ، محتقرا الأحاديث المطولة عن نفسه ، اعترافات الآخرين عن أنفسهم ، أحاديث الثقافة المخادعة ، والوقت الذي ينقضي بالدفاع عن رأي أو بالبحلقة أو بتصنع الاهتمام أو بالتدخين أو بالجدل أو بالدلال والحب والكراهية . أسألك - قال - ماذا يأمل المرهفون بعد نجاتهم من الموت ؟ أجبت وأنا اتصنع الحزن : أن يموتوا من الضحك . وراح يخرط الهواء بأصابعه العشرة مثل ممثل فاشل ويصيح : شبابي شبابي ! ورددت خلفه : ضاع ضاع !

كان يظهر أياما ليغيب عاما أو عامين . وهكذا يمكن القول إن لقاءاتنا في بغداد معا لا تتجاوز أربع مرات . واحدة منها أراني كاميرته الرقمية المتطورة ، وهي المرة الاولى التي عرفت فيها شيئا عن هذه التقنية في التصوير، وتعزيزا لهذه المعرفة التقط لي صورة رأيتها على شاشة الكاميرا فورا وداعبني بالكلمات التالية : سوف أضعها في فلم رعب سأخرجه قريبا !

في المرة الثانية أراني انموذجا أعده مما يسمى بفن الدفتر ، وهو انموذج مبكر ، لعله يسبق تجارب مماثلة لفنانين عراقيين . في هذا الدفتر استشراف مبكر كذلك لما سوف يحدث لمدينته من استباحة واحتلال بعد عدد من السنين، وإن حولها الى تاريخ قديم يعود الى سقوط بغداد بيد المغول . فن الدفتر يحتفظ بتذكارات وإشارات وخواطر وشيء من التمثل والخيال . دفتره هو خرج من عتمة خندق ضيق للرصد والموت ، فاستولى على العتمة التي تتلألأ فيها أضواء خافتة آتية من بعيد، وانطبعت عليه الانفجارات التي تخلف وراءها ضياءً اسود بثقوب فارغة. في ما بعد عرفت أن انطباعي هذا يتضافر مع تقشفه باللون ، ومما تبقى في ذاكرته من احتراق الخشب والأوراق.

في المرة الثالثة أطلعني على دفتر آخر يضم آثار حرائق تاريخية ، وربما احتراقاته الشخصية ، ومن بين رماد اللون الاسود تظهر ارقام وعلامات من تلك التي نجدها على رزم الشحن الخشبية أو الورق السميك المقوى الذي يغلف البضائع المشحونة . وسوف لن تفارقه هذه العلامات في ما بعد .

في المرة الرابعة .. .

قال لي : هل كانت هناك مرة رابعة ؟ أجيبه : نعم .. عندما تحدثنا عن العقدة العراقية . قال : تحدثنا عن عقدة لا حل لها إذن! ثم أضاف : هذه لا تحسب . قلت : سوف أشطبها!

من الأشياء التي لم أكن أعرفها عنه عزفه على الكيتار في فرقة موسيقية كانت تحيي حفلاتها في احد النوادي الاجتماعية الشهيرة في بغداد . سمعته بعد سنوات يعزف، وبدا لي فاقد الصبر ، وبعزفه الارتجالي راح يسمع نفسه لحنا شائعا من دون مشاعر شخصية. هل أخذه الرسم عن الموسيقى؟ أظن أن دوي الحرب غطى على الموسيقى. لقد ظل يسمع في أحلامه وأثناء ما هو مستغرق بعمله دوي إلقاء قنابل وصواريخ في مكان ما من رأسه ، تلحقه أصوات نداءات واستغاثات ، وجندي يطلب منه أن يخفض رأسه. كان ينصت بخشوع كأنه تسلم رسالة من حياة سابقة غريبة ، ويعجب كيف أنه بعد هذه اللحظات من هجوم الماضي ينتابه شوق للعودة الى خندقه القديم؟. يتساءل كيف أنه كان يموت يوميا هناك ويود العودة الآن؟. وأردد أمامه جملة مبتورة من قصيدة للشاعر ريلكة : كم ستكونين جميلة يا ليالي العذاب ! ويوضح بحزن : تعلمت هناك التضامن الانساني . أتذكر الوجبات المشتركة وشرب الشاي ، وامتنان الجنود العميق لبعضهم البعض في ظروف الخطر والموت. الحياة كانت تبدو آنذاك أقوى . إنها مفارقة.

الحقيقة إن الحرب التي سرقت من شبابه سبع سنوات كانت قد اندست في جسده وعقله وذاكرته ، ثم تحولت الى ظلال و أشباح وتذكارات راحت تتقافز في عقله بين الحين والحين ، كما خلفت في حياته النفسية مشاعر الضجر وفقدان الصبر وانزعاجا شديدا من البطء والتسويف وتبجيل التقاليد.

كنت كلما أواجه عمله الفني أراه في خيالي بين أكداس من صناديق العتاد المفتوحة والفارغة - آلاف الصناديق بعضها يكاد يشبه التوابيت . ألواح خشب متطايرة ، ألواح وضعت تحت أفرشة وأغطية ، أسرّة خشبية مصنوعة على عجل ، ألواح لإسناد جدران شقوق وخنادق. وكان هناك وحده بين ألواح الخشب وصناديق الذخيرة الفارغة أشبه برجل معزول يحاول أن يصنع له فلكا للإبحار عليه في صحراء ممتدة أمامه. لعله هو الذي أعطاني مثل هذه الصورة ، لعله صور نفسه أمامي على هذا النحو ونسيت . لكن المؤكد إنني رأيت بعض أعماله الفنية الخشبية المدهشة ببدائيتها وحذاقتها ولا أهميتها البريئة وأعجبتني. شيء فولكلوري لا يشبه النحت ولا تعرف وظيفته تماما ، شيء يشبه المحراث بلا سكة ، وثمة أشكال تتشبه بالنحت مركبة من مواد مختلفة بين خشب وحجارة وقضبان حديد وخرز وخيوط وقطع أقمشة . ومن دون أن يعمل على انموذج واضح ويكرره راح يرقع ويصنع كولاجات بدائية من مواد مختلفة جرى التنسيق ما بينها فظهرت في أشكال متنوعة، رهيفة، خرقاء، لا معنى لها ، فاتنة ، بعضها تشبه شخبطة في الفضاء وبعضها تبدو توقيعا متحذلقا ، وأثرا من حضارة بائدة لا نعرف عنها شيئا .

كان هناك إذن في محنته، في جزيرته الصحراوية ، يبني شكلا ذائبا ، يتماسك بالكاد ، هزليا ، حلوا ، هوائيا ، لا يصلح لغير التأمل ، من خشب مغلفات الموت .

في ما عدا ذلك كانت لوحاته تتمثل خشبا وتقنيته تتكيف الى هذه الحقيقة حتى وهو يرسم على قماشة ، أما الاشارات التي يطبعها عليها (وهو وسواسي باستخدام الكومبيوتر وتقنيات الطباعة منه واليه) فهي منسجمة مع فكرة لوح خشبي ببعدين يصلح أن يسقط عليه أفكاره أو تذكاراته : وثائق لغوية وقصائد وايقونات شركات التغليف من أسهم ومظلات وتوجيهات ، ثم الولع الجنوني في إظهار طمغات البريد والطوابع القديمة . كانت علامات وآثار ما يسافر ويرحل يهزه . فهل يحب السفر أم يخافه؟ هل يحب إقلاق راحته بتلك التحضيرات المرهقة للمغادرة والسفر من إعداد رزم وحقائب ووضع الأعمال الفنية بمغلفاتها باحتراس والاستعداد للتصرف كيتيم حر يحمل حقيبة سفر ؟ أم استولت عليه في أيام الخنادق روح متابعة رزم البريد وقراءة رسائل الجنود الى ذويهم ؟ أم أنه في لحظة خوف من موت مؤكد سقطت عينيه على كتابة مطبوعة على ألواح الصناديق ، وقد قرأها في ظلمة عقله في تلك اللحظة الخرقاء بجدية لامعقولة ، فإذا بها تطبع في لوح لا بعد له، وإذا بها سحر ، وإذا بها تعويذة وطوطم ؟

سألني هل تعتقد أنني سأجيب على كل هذه الاسئلة؟ قلت : أنا من يعارك الآن . أنت نجوت وأنا أحاول ...

في أحد أيام غربتنا المشتركة أرسل لي بالبريد الالكتروني نصا مختصرا ضمنه ما يعتقد أنها مرجعيات تجربته أو خلفياتها. إنه نص اصطلاحي لا يخلو من الادعاء بحداثة موتورة وهستيرية . لعل أهميته أنه يماثل أحاديثنا الجنونية من حيث بناء الجمل ، بالأحرى ابتلاع الجمل ، لكن سأعرف في ما بعد انه كان يحضر لتجربة جديدة وهذا النص تحفيزي واختباري . اليكم بعض مفردات هذا النص : عولمة ، باركود ، هارد كورد ، وجبات سريعة، صواريخ ذكية ، ايميل ، شاشات مبرمجة ، أسلحة دمار شامل ، ايدز ، جنون البقر ، حرب عبر القارات، ارهاب ، رسائل من هولاكو ، صراع الحضارات .

لا نفهم من هنا شيئا غير العناوين . لكن هذه الجملة الشخصية واضحة :" يتجاوز ذلك سرعتي على الرصد والتأمل ." و " لقد تغير كل شيء"!

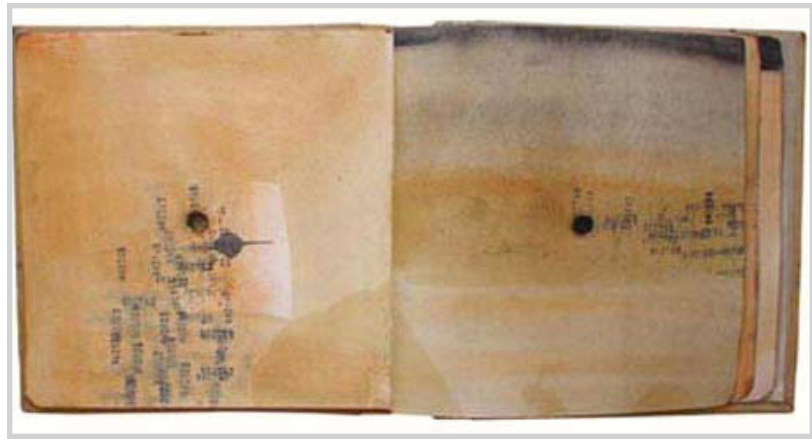
هل هذا مدخل جيد لإنتاج أفلام فديو قصيرة؟ يضحك . قال : لقد بترت الجملة . سأعيدها عليك " لقد تغير كل شيء : المعاني والحروف والكلمات ولغات الاتصال ، مثلما تغيرت المشاعر والحواس ." بهذا المعنى نعم ولا . المؤكد إنني أتعلم وألعب وأحاول أن استفيد من الوقت. المؤكد ايضا إنني يجب أن أكيف نفسي لسرع اضافية هي نظير لسرع موضوعية تلفنا جميعا، وهذا لا يتم الا بالتمكن من تقنيات جديدة .

انتهى حتى الآن من إنتاج فيلمين وباشر بانتاج ثالث . الفلمان يتصفان برمزية مكثفة جدا ويضغطان فكرة عن الصراع والموت المجاني واللاجدوى ، بل إن اسمي الفلمين : (شطرنج ، وأسود وأبيض) يحملان تماثلا يتجسد في تباين لوني واضح . لقد فكر بلونين وبلعبتين ، فكر ربما بجيشين ، بقائدين ، بهذه الثنائية شبه الدينية المدوخة ، الأسود والأبيض ، لكن من دون أن يذهب الى رمزية الضوء والظلام أو الخير والشر. في التنفيذ لا يلعب هو بالابيض ويلعب الاشرار بالأسود .، حتى رقعة الشطرنج لا تعود رقعة لعب بل ساحة خرقاء لمعركة خاسرة . الجنود والملوك والخيول والفيلة والقلاع لا ادوار لهم منفصلة في هذا الانتحار الجماعي . عندما ندخل في لعبة جهنمية تستقل اللعبة عنا ، الكل يحترقون في نهاية الفلم . الجميع هم سود والجميع هم بيض في نار مشاريعهم السخيفة والجنونية.

في فيلم الاسود والابيض يختار لعبة المصرع الطفولية . ههنا كان عليه أن يميز بين الاسود والابيض ويؤكدهما كوحدة صراع . المصرع الأبيض يميل ويحتك بالمصرع الاسود ، الثاني يمر من خلف الاول وينخسه فيبتعد هذا ويعود يقترب منه . لعبة تحرش وإسقاط الواحد للآخر ثم السقوط معا. يتذكر محمد الشمري لعبة طفولية مثيرة تحيلنا عبر تداعياتها السياسية العراقية الى لعبة الصراع الجارية هناك. يعني المصرع الدوران حول النفس ، ولعل مادته اللغوية لها علاقة بالمصرع بمعنى السقوط والموت ، ومرض الصرع بارتعاشات المريض وسقوطه. أتذكر أنا نفسي عندما كنت طفلا كيف كان مصرعي في ساحة المغالبة الطفولية يصدر صوتا بسبب ثقب عملته في جسده ، وبهذا الصوت كان يبدو وحشا يخيف المصارع الاخرى ، الا انه عندما ينهي زخمه يبدو دائخا مضطربا ، وعندما يفرغ تماما يسقط بارتعاشة تدفع به الى الخارج كأن روحه خرجت منه ثم يجمد. لقد ذكرني محمد الشمري عن ماضيي على الرغم من أنه كان يشير الى اللعبة الجارية في العراق ، حيث ساحة الصراع أكبر والأشخاص الذين يمثلون لعبة المصارع مجازا يبتعدون ويتربصون ببعضهم البعض ويطلقون النار.

يقول لي محمد الشمري في النهاية : إنني خائف من الحالة التي يدفعوننا اليها : أن نحفر خنادقنا بأيدينا ونتفسخ فيها. وأضاف : فيلمي الأخير هو أرض السواد !

الفنان محمد الشمري



كتب

الفكرة المعمارية وهندسة الروح العراقي

ميثم الجنابي

صدر للدكتور علي ثويني احد الكتب العلمية والفكرية المهمة وهو كتاب (معجم عمارة الشعوب الإسلامية)، بغداد- بيت الحكمة، عدد الصفحات ٨٣٠ من القطع الكبير). وبقي هذا العمل الموسوعي شأن الكثير من الأعمال العلمية الكبيرة خارج دائرة الضوء، على عكس المبتذل من "المؤلفات" التي لا تأليف فيها لغير الجهل والتسطيح! وهي حالة متناقضة، على الأقل في أوضاع العراق الحالية، بوصفها الوريث النموذجي لمرحلة الانحطاط الشامل الذي لازم استحكام الدكتاتورية وإيديولوجيتها الأصولية. غير أن قيمة الفكر ورجال العلم تكمن في مواجهة تناقض الحالات الشاذة. وبالتالي يمكن النظر الى كتاب الدكتور علي ثويني على انه الصيغة النقدية العميقة لحالة الانحطاط المادي والمعنوي المميزة لواقع العراق في العقود الأخيرة.

فالعمارة هي هندسة الروح والجسد. وتنظيمها في موسوعة هو توليف لتجارب الأمم العقلية والخيالية، أي تصنيع السبيكة التي تبدع على مثال نسبها المتجانسة جمال الحياة والآفاق. إذ ليس من السهل انجاز موسوعة في ظل الخراب، بينما يشكل ظهورها تحديا جريئا للتجزئة والتمزق والتحلل. كما أن الموسوعة، بغض النظر عن اختصاصها المباشر، هي على الدوام القوة الخازنة لتجارب الأمم. ومن ثم تحتوي بالضرورة على توليف إبداعها بالشكل الذي يجعله جزء من وعيها الذاتي. وهي الصفة التي يمكن رؤيتها في موسوعة الدكتور علي ثويني من أول موادها حتى آخرها. بمعنى احتوائها على تجميع وتنظيم وتدقيق تجارب المعمار الإسلامي من خلال رؤية علمية وثقافية متجانسة. وهي مهمة غاية في التعقيد، إلا أننا نلمح أغلب عناصرها المنسجمة في نوعية المواقف والتحليل العلمي والثقافي للإبداع التاريخي المعماري الإسلامي (والعالمي أيضا).

إن موسوعة الدكتور علي ثويني في العمارة الإسلامية تؤكد الحقيقة القائلة، بان تاريخ الأمم العريقة ينفر من التشبيهات السهلة والتبجح الفارغ ومقارنات الأطفال البريئة. ومن ثم فإننا لا نعثر فيها على تهويل أو تأويل خارج إطار صيرورتها التاريخية ومقدماتها العريقة في تاريخ العالم الإسلامي ووادي الرافدين بشكل خاص. وهو تاريخ يصعب حده بالصورة الأكثر شيوعا وتفشيا عما يسمى بالعصور الذهبية والفضية والبرونزية والحديدية وما شابه ذلك من صورة تعادل تاريخ المعاناة الإنسانية بثمن المعادن والأحجار!.

طبعا أن العمارة لا يمكن تجسيدها دون الحجارة والحديد والبرونز والفضة والذهب. لكنها تبقى مجرد مكونات وعناصر تلتئم في خيال المعماريين وتتجسد بوصفها صروحا مادية ومعنوية عندما تصبح جزءاً من معاناة الأمم في مجرى بناء كينونتها الخاصة. وهي الفكرة التي نعثر عليها في جميع ما يكتبه الدكتور علي ثويني، ليس فقط في ميدان المعمار بل وفي ميدان الكتابة الاجتماعية والسياسية. وإذا كانت كتاباته عادة ما تبرز من خلال ثناياها عبارة الهندسة ومعمار العقل العراقي العربي الإسلامي، فلأنه يريد البرهنة على أن زمن الصدأ الحالي يكمن في اغتراب الهامشية السياسية عن حقيقة العراق التاريخية وإبداعه الذاتي. وليس مصادفة ألا نعثر في جميع ما يكتبه ، وبالأخص في موسوعته العلمية الكبيرة، عن شيء يمكنه أن يشير الى يأس الروح أو تقاعس العقل تجاه البرهنة على أن العراق هو اكبر من أن يدرج ضمن معايير ومقاييس التشبيهات والمقارنات الحجرية والمعدنية. وهو أمر محكوم في اغلبه بطبيعة إدراكه الفكري والثقافي لحقيقة العراق بوصفه تاريخا ثقافيا كونيا.

إن تاريخ العراق هو تاريخ إبداع الفكرة الثقافية، إي الكونية. والقضية هنا ليست فقط فيما هو معروف ومشهور عن إبداعه التاريخي العالمي في ميدان البناء وعمارة المدينة والحقوق والكتابة والعلم والنظام السياسي والدولة والأمة الإمبراطورية، بل وفي تغلغل هذا الإبداع في الوعي الثقافي العالمي. وهو الأمر الذي جعل ويجعل من تاريخ العراق صيرورة لها مذاقها الخاص وأثرها فيما يمكن دعوته بالاكتفاء الذاتي. وهو اكتفاء حدده في الأغلب نوعية المرجعيات الثقافية التي حكمت تاريخه الواقعي والوهمي. وليس مصادفة إن يبدو بمعايير وذهنية "السلفيات" القديمة والحديثة رديفا لأهل الأهواء والفتن! وهو تقييم تتبين معالمه الفعلية حالما نضعه ضمن سياق التاريخ العقلي والإنساني للروح المبدع.

فالروح المبدع وجد ووجدان، أي معاناة وبحث وعثور. وإذا كان العراق لا يخلو من غلو وتصنيع لبعض اتجاهاته في مختلف الميادين، فلأنه النتاج الضروري الملازم لمسيرة الفكر العقلي والعقلاني. بعبارة أخرى، إن الغلو هو الصيغة المتطرفة، أي الواقعة على أطراف انهار الإبداع الكبرى. وهي الصورة الحسية التي تتمثل وحدة التاريخ والجغرافيا في العراق. كما أنها الوحدة الأكثر قربا وتحببا الى تفكير ومواقف الدكتور علي ثويني في تناوله لإشكاليات وتاريخ المعمار الإسلامي وحياة العراق القديمة والمعاصرة. فقد كانت الأهواء في العراق على الدوام قوية وفاعلة ولكن على ضفاف المشاريع العقلية الكبرى. وهي الفكرة التي يمكن استقراء اغلب عناصرها الحية في موسوعة الدكتور علي ثويني وكتاباته الاجتماعية. بمعنى البرهنة على إن تاريخ العراقي المعماري والروحي لا يعاني من ثقل الأحجار والمعادن لأنه كان دوما يفعل بمعايير الوجد والوجدان، والعقل والإيمان، والروح الجسد. وهو سر ديمومته أمام أعاصير الزمن والغزاة والطغاة. وهو الأمل العميق والرؤية المتفائلة التي عادة ما تميز العقول العلمية حالما تستند في مواقفها على أرضية التاريخ الفعلي ووجدان المعاناة الحية والمستقبلية للأمة. وهو أمل وتفاؤل ليس معزولا عن تاريخ الجيل الذي ينتمي إليه الدكتور علي ثويني.

ينتمي الدكتور علي ثويني الى جيل المعاناة الحية والمأساة الكبرى للتاريخ العراقي الحديث. واقصد بذلك أساسا الجيل الذي ولد في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. انه نتاج المدرسة العراقية الناضجة، وزمن الراديكاليات العنيفة، وتاريخ البحث عن البدائل الوطنية والثقافية الحرة. ذلك يعني انه الجيل الذي تمثل أكثر من غيره حقائق التاريخ العراقي في مجرى نضجه الذاتي ومواجهاته لطبيعة ومستوى الانحراف العنيف للدولة والسلطة في مجرى النصف الثاني للقرن العشرين. من هنا محاولات شخصياته المبدعة التعبير عن فقدان التاريخ ومحاولة ترميمه، كل بطريقته الخاصة وبالأخص بعد إفلاس الأحزاب السياسية بشكل عام واليسارية منها بصورة أخص، مع ما ترتب عليه من صعود الأصوليات المتخلفة والأقليات المهمشة ومختلف أنماط ومستويات البنية التقليدية. وضمن هذا السياق يمكن النظر الى موسوعة الدكتور علي ثويني (معجم عمارة الشعوب الإسلامية) على انه محاولة علمية وفكرية وثقافية للمساهمة في تأسيس فكرة البديل العراقي من خلال رسم معالمها الهندسية في تاريخ العمارة. بمعنى البحث عن هندسة الروح والعقل والجسد العراقي من خلال تاريخ الإبداع الإسلامي العام في ميدان العمارة.

فالعمارة هي بحث عن الاعتدال والنسب المثلى. ومن ثم فإنها ترتب وتنظم الوعي بالشكل الذي يجعل من هندسة المعماري تنسيقا للرؤية الاجتماعية والسياسية من خلال توليف فكرة الجمال والمنفعة. وهي الفكرة التي تعرضت أكثر من غيرها للتخريب والتدمير في مجرى العقود الخمسة الأخيرة من تاريخ العراق الحديث، بأثر صعود واستفحال الراديكاليات السياسية، أي كل ما انتهى بالغزو الأمريكي للعراق وصعود الموجة الدينية المتخلفة وبنيتها التقليدية المتحجرة.

غير أن التاريخ يبرهن أيضا على أن الثبات والديمومة هي للنسب المثلى. وان أيادي القدر يمكن أن تخط خطوطا وحروفا لكنها لا تصنع هندسة العمارة الجميلة ولا تبدع مأثورات الحكمة الخالدة. أما منظومات الفكر وعمارة الروح الأبدية فإنها تبقى على الدوام جزءا من معاناة الأمم في تأمل المستقبل والعمل بمعاييره. وهو تأمل لا يمكن تحقيقه دون تأسيس فكرة الانتماء الثقافي والروحي للأمة. وهو تأسيس يمكن رؤية الكثير من ملامحه في الأبحاث القيمة التي يكتبها الدكتور علي ثويني في مجال المعمار وتاريخه. ففيها نستطيع رؤية ما يمكن دعوته بهندسة الفكرة وتاريخها الثقافي. وهي هندسة تبرز ملامحها الواضحة في مواقفه من مختلف إشكاليات العراق السياسية والاجتماعية والثقافية الحالية. وهي مواقف تحكمها فكرة الانتماء الثقافي للعراق. بمعنى الخروج من إسار الرؤية الإيديولوجية والقومية الضيقة والعرقية وما شابه ذلك الى رحاب الفكرة الوطنية العراقية بوصفها فكرة ثقافية عليا، أي مرجعية تحتوي على تاريخ العراق العريق وتتمثل إبداعه في مختلف عصوره على انه كلا واحدا متميزا وخاصا. وليس مصادفة أن نرى فكرة العراق والعراقية تتغلغل مواقفه الفكرية تجاه مختلف القضايا الملتهبة.

جياكوميتي: لا أعرف ما أراه الا عندما أقوم بإنجازه

ترجمة وتقديم : حسين عجة

باريس

"مرسم جياكوميتي"، ذلك هو العنوان الذي اختارته المكتبة الوطنية للمركز الثقافي "جورج بومبيدو" للمعرض الذي تقيمه احتفالاً بهذا الرسام والنحات العالمي الذي عرفناه في أعوام الستينيات عبر كتابات الفيلسوف الفرنسي "جان بول سارتر"، "جان جنيه"، بيكاسو والكثير من معاصريه.

بدأ المعرض بتاريخ ١٧ تشرين الأول ويتواصل حتى ١١ شباط ,٢٠٠٨ وهو يتضمن صوراً كبيرة للفنان مع "كاتلوغ" لمحتويات المعرض، إلى جانب صحيفة داخلية تقدم معلومات عن حياة النحات والرسام الكبير، اضافة إلى أعمال حديثة أنجزها فنانون معاصرون عنه ومشاهد لمرسمه في حي "مونبرناس" الباريسي الذي أمضى فيه جياكوميتي (١٩٠١-١٩٦٦) فترة طويلة من حياته. كذلك نجد العديد من الكتب التي تتناول حياة وأعمال النحات الشهير، منها نص ممتع للكاتب المغربي طاهر بن جلون تحت عنوان "جياكومتي: شارع لفرد واحد ومن ثم زيارة شبحية للمرسم". وكتاب آخر لجان جنيه "في مرسم جياكوميتي"، يلحقه كتاب "لتيري ديفرن" تحت عنوان "جياكوميتي - جنيه: أقنعة وبورتريه معاصرة".

كما يجب علينا ذكر كتاب الشاعر الفرنسي الشهير "أيف بونفوا": "بيوغرافيا لعمل"، وكتاب "مارسلين بلينت ": "جياكوميتي: ما لم تتم رؤيته من قبل". إلى جانب "كتابات" لألبرتو جياكوميتي نفسه، قام بتقديمها كل من الروائي والشاعر المعروف "ميشيل لايرس، وجاك ديان".

نقدم هنا عملاً نثرياً "محكياً" يتحدث عبره جياكوميتي عن حياته، عن طريقته في العمل، وكذلك عن العديد من المدارس الفنية سواء تلك التي كانت تمارس نشاطها في زمنه، أو البعيدة عنه كالمدرسة الطبيعية، الكلاسيكية، التكعيبية، الواقعية، التجريدية وغيرها من المدارس أو أساليب العمل.

يحمل نص جياكوميتي عنوان:

"لا أعرف ما أراه إلا عندما أقوم بشغله"، والتي قامت "ايفون تاليندية" بتسجيله، وهو من منشورات دار نشر "لشوب".

... (أنا أعمل في اللحظة الأخيرة. الأشياء التي أعملها وأعيد عملها عبر أشهر، أنهيها في ثلاث ساعات.

لا تكمن رغبتي في العمل، بل بمعرفة ما أرغب القيام به... والتخلص منه بالسرعة الأكبر.

ربما أنا نحات مزيف ورسام مزيف.

في البدء، عندما كنت في "كروند شوميير"، كانت التقنية هي ما يحاصرني: كنت أعمل وفقاً للوجوه والإنارة. لكن في اليوم الذي شرعت فيه بالعمل وفقاً لرغبتي، لم أعد أنشغل بالضوء.

في الرسم، على المرء أن يأخذ النور في عين الاعتبار، وذلك حينما يستخدم الألوان الخالصة (النقية)، لكن عندما يرسم بالرماديات والاوكر، كما أفعل أنا، يمكن للنور أن يتغير، أما الرسم فلا يتغير أبداً.

لا تضايقني الكهرباء. يحدث لي غالباً أن أعمل (في الرسم والنحت) ليلاً.

صحيح أني لا أقوم بذلك عن طيب خاطر. لكن ذلك قد يكون ناتجاً عن حصولي على هدوء أكبر.

على أية حال، المهم أن يكون الشيء مصنوعاً بشكل جيد، مهما كانت نوعية المصدر الذي ينيره.

من ناحية أخرى، إن كان ذلك في الليل أو النهار، المهم بالنسبة لي هو الرسم. فهو الذي يمنحني الأشكال.

إذ يكفي المرء معرفة كيف يرسم حتى يكون قادراً على القيام بكل أنواع الرسم وكل أشكال النحت التي يرغب فيها.

في الحقيقة، أنا لا أعرف ما هي الأشكال. إذ لا أفكر في شيء آخر غير الرسم. قبل الحرب، وصلت حداً كنت أنحت فيه منحوتات لا تميل لتمثيل أي شيء آخر سواها، وهذا ما جعلها، من وجهة نظري، بعيدة عن النحت.

لقد حظيت منحوتاتي على بعض النجاح. لكن هذا النجاح قد شلني تماماً.

ثم كنت أشعر بأني لست على مصاف ما كان ينتظره الآخرون مني. إذ كنت بحاجة للحرية المطلقة كي أعمل.

حينئذ، أدركت بأنه لا بد لي من وضع كل الأشياء على المحك، ومن ثم شرعت بالعمل وفقاً للطبيعة- وذهبت بذلك إلى النهاية.

كنت أعمل مع الموديلات، لكن من كل ما أنجزته لم يبق أي شيء. وبطبيعة الحال، المسألة عندي غير مرهونة بالعرض.

لقد اشتغلت بهذه الطريقة لمدة عشرة أعوام. في أثناء ذلك، ولكي أضمن معيشتي، قمت بصنع مزهريات، مصابيح، مواد ديكورية، مع شقيقي "ديغو" وعامل الديكور "جان ميشيل فرانك".

بعملي وفقاً للطبيعة، تمكنت من صنع منحوتات دقيقة: ثلاثة سنتيمترات. لقد قمت بذلك رغماً عني، كنت عاجزاً عن الفهم. فأنا بدأت بما هو كبير لكي أنتهي بما هو صغير. فقط ما هو ضئيل بدا لي متطابقاً مع الشيء.

فهمت في وقت لاحق: لا يمكننا رؤية الشخص بكامله إلا عندما يبتعد ويغدو صغيراً للغاية. أن سبب ذلك بسيط: كلما كنا قريبين من شيء، رأيناه مختزلاً. في هذه الحالة، كان العرض هو ما كنت أراه مختزلاً.

ومع ذلك، كنت أتخيل أشكالاً ذات حجم طبيعي، كأشكال "مايوك"، على سبيل المثال. فهو لم يكن يعمل وفقاً للطبيعة، ولكن وفقاً للنحت. على العكس من ذلك، لقد كان السود، في "نوفيل غينيا"، وقاطني "الأوسياني"، وكذلك سكان الأسكيمو، الذين تبدو أقنعتم مبالغ فيها، أكثر قرباً من الأشياء التي كانوا يرونها.

وهكذا، أصبحت الطبيعة غريبة عني تماماً. عندما ننظر لشخص عن قرب، نقوم بالنظر إليه من الأسفل إلى الأعلى ومن الأعلى إلى الأسفل، من دون أن نعير اهتماماً، أو لا نستطيع إعارة الاهتمام لعرضه.

على النقيض من هذا، يأخذ الشخص عرضاً وذلك بالقدر الذي يبتعد فيه عنا. فهو يبلغ عرضه الأكبر عندما يدخل كلية في حقل الرؤية.

لكنه يصبح، حينئذ، صغيراً جداً. ثمة من علاقة (امتداد) ما بين "بيزانتز" "تنتوره"، "غريكو"، وسيزان على سبيل المثال.

هذا ما يبدو لنا، على الأقل عندما نقبل بالرؤية الكلاسيكية أو حتى الرؤية العادية. لكن أن تكون الرؤية الكلاسيكية هي الرؤية العادية، فذلك ما لم أعد أعتقد به، أنا.

فالرؤية الكلاسيكية لا تبدو لي مباشرة وواقعية للأشياء، لكنها إعادة بناء ذهنية. لقد كان الكلاسيكيون يرغبون بفهم ما كانوا يرونه. كانوا يشتغلون كعلماء أكثر من عملهم كرسامين. فالبحث عن قوانين المنظور عند "إشيلو"، التقطيع والتنقيب التشريحي عند دافنتشي تؤكد ذلك.

لقد توصلوا إلى الشيء التالي: لم تتولد لديهم رؤية عن الإنسان، لكن فهماً للجسد البشري. عندما أنظر للشخوص التي رسمها "تيسيان"، أتساءل مع نفسي أين كان بإمكانه رؤيتها.

غير أن ذلك لم يمنع أعمالهم من أن تكون كلاسيكية، ثم، شيئاً فشيئاً، احتلت تلك الأعمال التي كانت تمثل كمية من المعارف، كمية المعارف التي كان يملكونها عن الواقع، رؤية الواقع نفسه. أن أهمية سيزان متأتية من كونه الوحيد الذي قام بقطيعة مع تلك الرؤية. وبفضله وضعت اليوم تلك الأعمال برمتها على المحك. في الواقع، لقد خلق سيزان هوة، يحاول كل واحد منا حيالها إنقاذ ما يمكن إنقاذه. فحتى التعكيبيون رجعوا إلى الرؤية الكلاسيكية. فيما كانوا يعتبرون أنفسهم امتداداً لسيزان. بيد أنهم كانوا يهتمون بوسائل سيزان أكثر من اهتمامهم بهدفه.

لقد أستعمل سيزان المكعبات، الايقونات، الكريات لكي يوضح رؤيته لتفاحة. لكن، عند التكعبين، اختفت التفاحة. بل تحولت، على العكس من ذلك، إلى وسيلة، ذريعة يستغلونها لصنع مكعبات، إيقونات، أو كريات.

ولأنه كان يصعب عليهم الاحتفاظ بموقعهم هذا لفترة أطول، فقد تخلوا عنه في النهاية، ووضعوا أنفسهم خلف "أنكرس" والانطباعين.

تبقى هناك الأشياء الجديدة والتي هي الرسوم والمنحوتات التجريدية (وكل ما يقترب أكثر منها)، كالأعمال التي يقوم بها "كليه"، "ميرو" و"برانكوزي". إلى أي حد يشكل فيه الفن التجريدي رؤيتنا المشروعة للواقع؟ أتساءل عن ذلك. ما بين منحوتة ومزهرية أغريقية، أو مزهرية مصرية تعود إلى عهد ما قبل السلالات، أو مزهرية صينية (والتي هي أكثر جمالاً من أية منحوتة)، ليس هناك من فارق نوعي.

غير أن ذلك لا يضعها على مستوى آخر غير مستوى الأدوات، عل مستوى كل الفؤوس التي هي أقل جمالاً.

وذلك ما خدمني لعمل أشياء نافعة (مصابيح، مزهريات، ثريات، أشياء تطبيقية). لقد ظننت بأن ذلك كان مضيعة للوقت. لكن، في الحقيقة، لقد قدم لي هذا خدمة، فمنه تعلمت كيف أنظر للأشياء وهي في مكانها، ضمن ميدانها. بشكل عام، إذا ما قورنت المنحوتات المعاصرة (التجريدية أو التي هي قريبة منها) بالأعمال ما قبل التاريخ، التي تنحدر من التمثال الأول الذي كان يمثل جسد امرأة، فستكون على غرار الفؤوس ما قبل التاريخية.

ولهذا، فهي تمر من ميدان إلى آخر، أي تصبح سلعاً. والحالة هذه، تكف بالنسبة لي المنحوتة أن تكون منحوتة عندما تتحول إلى سلعة. ذلك لأني أفكر بأن على المنحوتة تمثيل شي آخر غيرها.

فأنا لا أهتم بالمنحوتة إلا بالقدر الذي تحمل فيه رؤيتي عن العالم الخارجي. أو، بشكل آخر، لم أعد أتعامل معها إلا كونها الواسطة التي أتعرف عبرها على تلك الرؤية. إلى حد ما عدت أعرف فيه ما أراه إلا عندما أقوم بشغله. وعندما أرسم، أعمل بنفس النية).