العدد(1427) السنة السادسة -الخميس (5) شباط 2009 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

فـاخـر محـمـد وعـاصـم عـبـد الأمـيـر وهـاشـم حـنـون

تـمـاثـل الـهـيـكـلـيـة الـبـنـائـيـة

خالد خضير الصالحي

فبدأت تجاربهم تقترب من بعضها ونخص الآن منهم الرسامين: فاخر محمد وعاصم عبد الأمير وهاشم حنون، حيث لم تتشابه تجارب هؤلاء شكليا فقط بل تماثلت بالهيكلية البنائية السرّيّة التي كانوا يبنون عليها تجاربهم فقد كان نسيج اللوحة عند هؤلاء الرسامين لا يمتد فقط في انتشار سطحي بل يمتد ويتغلغل عمقا، وفق بناء مؤلف من طبقتين (أي من مستويين = شريحتين بنائيتين) هما: مستوى (الباك كراوند) الخلفية (بعدان = طول X العرض)، وهو المستوى الذي يؤسسه تكنيك الألوان، حيث تستعاد علامات المحيط (= آثار الزمن في المحيط أو ألوانه التي تركها على المحيط) آثارا وبقعا وألوانا وسوائل مسكوبة دون وعي، وهو، أي هذا المستوى، يعالجه الفنان أولا، من الناحية الزمنية، فهو إذن مستوى غائر، تمثله بقايا مقتطعة من حائط أو بلاطة قديمة دونت الرطوبة والتعرية عليها آثارها، فبدا عليها فعل الزمن واضحا، وهي طبقة فاتحة من اللون دائما؛ لأنها مهيأة لاستقبال الأشكال الداكن التي في مخيلة الرسام. بينما يبدو المستوى السطحي الكاليغرافي (العلامات = الخط = البعد الواحد)، داكنا، قريبا من السواد، الذي يقترب لونه من لون الحبر (الفاحم) الذي كان مداد تدوين المخطوطات، وهو يمنح اللوحة (بنيتها الشكلية) الأهم، ويجمّعه فاخر محمد من عناصر شتى، من (مخلفات البشر) وآثارهم ورسومهم وعلاماتهم، من علامات جدران كهوف عصور ما قبل التاريخ وحتى الزمن الحاضر: أشكال حيوانات عاشت في تلك الأزمان وأسلحة صيد بدائية (سهام وأقواس)، وأشكال أنشأتها الحضارة :كالنقاط والمثلثات المتقابلة بالرأس غالبا، والنماذج والأشكال الهندسية الأخرى. خدوش وأطراف توحي بأشكال بشرية وحيوانية دونما تفاصيل محددة، نثار من خطوط كأنها مطر يرسمه الفنان فاخر محمد كما يرسمه الأطفال، وعلامات غائرة في الوعي الشعبي مثل أشكال البسط والسجاجيد وعلامة الكف التي يرفعها الناس في المواكب الدينية، أو التي تدق عند مداخل البيوت دفعا للحسد، بينما يتمثل عند عاصم عبد الأمير بوسيلة شكلية يعمد إليها الرسام ليؤكد أشكال اللوحة بعد الانتهاء من الطبقة السطحية للون وهو ما يفعله هاشم حنون كذلك ولكن بطريقة انتقائية لا تعدو ان تكون بضع لمسات خطوطية تشكل خارطة طريق للمتلقي ليتلمس بنفسه الأشكال التي (توحي) بها بقع اللون.

وبذلك تكون هذه الآلية هي ذاتها عملية (الانتحاء الرئيس) كما يسميها فرانكلين ر. روجرز ، وهو اتحاد الصور الذي يحدث في مخيلة الفنان بين صورتي الواقع (وهي هنا ما تثيره طبقة اللون من أشكال) والذاكرة (وهي ما يضعه الرسام من خطوط تحدد المياه الإقليمية لأشكاله)، حيث السطح (البعدين) ينطوي على العلامات الخطية (البعد الواحد)، وأيضا يتفانى التشخيص والتجريد معا لإنتاج مادة كثيفة رؤيويا هي (المادة الجوهرية) العصية على التشكل ، بل أن كل عناصر اللوحة تنصهر في (البعد التقني) لتلك المادة، إلا ان علاقة هؤلاء الرسامين الثلاثة بهذه العملية متفاوتة القوة وهو ما يعطي لكل منهم سماته الأسلوبية المتفردة عن الآخرين إلا أنهم جميعا متفقون على الطبيعة الشكلية لهذه الآلية حيث يضعف الطابع النفعي للعلامة أي البعد الاتصالي، ويكرس بعدها الشكلي المجرد، وهم بذلك يكرسون (البعد الأسطوري للتدوين) حيث يتوحد اللغوي بالشكلي (=مدونات الأوفاق والتعاويذ والسحر) وهو ما يسميه شاكر حسن آل سعيد (التفاني =بمعنى فناء كل جانب في الآخر) ، حيث لا وجود عندها لثنائية (الشكل والمحتوى)، فالرؤية تتخذ تركيبة من (قالب الشكل) وتصبح الفكرة هي شكل الأشياء التي جمعتها المخيلة، وهي ذاتها فكرة الشيء التي يسميها الرسام ماكس آرنست (العلة الأولى)، وذلك ما نتلمسه في توجه واسع في الفن التشكيلي العربي الحديث: شاكر حسن آل سعيد، التريكي ، المليحي ، كريم رسن «وهو اتجاه يكرس فناء اللغوي ببعديه الحروفي والعلاماتي في التشكيلي وفي الرسم بشكل خاص».

ان الامتلاء الواعي والاحتفاء غير المحدود بموجودات الواقع في أعمال هؤلاء جميعا جعلنا نعتقد بأن هؤلاء الرسامين لم يعرفوا التجريد، ولم يمارسوه كما يفعل الكثيرون، إنهم يوظفون علامات المحيط، ويوظفون محتويات الذاكرة التي تتم استعادتها يوما ما، باعتبارها (المادة الجوهرية) التي تملأ ذاكرة هؤلاء؛ فيستلون منها ما يشاءوون، دون ان يعرفوا كيف ومتى يحدث ذلك. وبرغم الحرص الواعي على إخفاء (المصادر الواقعية) للوحة، إلا ان مصدر الشيء (فكرة الشيء) أو بكلمة أدق (بصمة الواقع التي لا إلا انه لم يزل هنالك الكثير الذي يمكن تبيّنه من (تشخيصات) الواقع: يقف المحاربون المسلحون بالرماح وسط الحشد، يعتمر بعضهم القبعات الحمر، وتظهر اللوحة، تماما مثل كثير من لوحات كاندينسكي (التجريدية)، فلوحة كاندينسكي (دراسة لتكوين رقم ٤) مثلا ، قد تبدو (تجريدية) من نظرة سطحية،

> حينما ظهرت تجارب الفنانين فاخر محمد وعاصم عبد الأمير في معارض جماعة الأربعة كانت تمتلك قدرا واضحا من القطيعة التي جعلت الكثيرين غير مقتنعين تماما بإمكانية بعث الجماعات الفنية، وبدعاوى جماعة الأربعة باعتبارهم جماعة ذات اتجاه فكري يجمع شتات تجاربهم المختلفة، إلا ان توالي معارض هذه المجموعة والمزاملة الطويلة لبعضهم وتضييفهم الرسام هاشم حنون بدأ يلاقح تجاربهم ببعضها، وينقل تأثيرات احدهم إلى تجربة الآخر؛

عبد الله حسون عاشق حقول الأزهار والمتعطش للنور والفضاءات الرحبة

فؤاد شاكر
بغداد

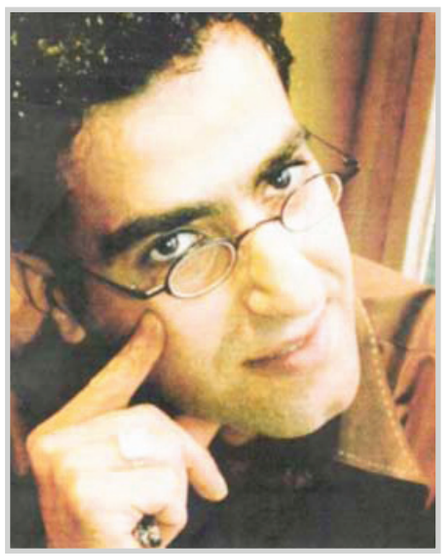
> باعتباره ثروة عظيمة ومبعث حياة في الثوابت والجماد ولعله كونه فوتوغرافيا نابغا لا يفرط بتلك الثروة بقدر ما يستفيد منها في انجاز اعمال ذات قيمة فنية وابداعية لا تضاهى.

لا يمكن وصف تجربة الفنان الفوتوغرافي عبد الله حسون في النظر الى مظاهر الطبيعية والثوابت الحية بعين الخيال والروح الماسورة بالنور الا بالتجربة التي تؤكد نضارة الحياة في الاشياء الساكنة المعزولة والفكرة التي يشتغل عليها هذا الفنان هي موسيقى الضوء بمختلف نوطاته وكثافاته باعتباره ثروة عظيمة ومبعث حياة في الثوابت والجماد ولعله كونه فوتوغرافيا نابغا لا يفرط بتلك الثروة بقدر ما يستفيد منها في انجاز اعمال ذات قيمة فنية وابداعية لا تضاهى وهذا لا يؤكد امكاناته وملكاته في جعل العمل الفني الفوتوغرافي عملا متحفيا يستحق ان يعلق على الجدار وحسب وانما الى جانب شد الانتباه الى خبرته في الافادة القصوى من الامكانات التعبيرية لهذه الابصار نفسها والتي حملها كمن يحمل قلبه على راحة يديه وادرك كيفية ان يمنحها فورانه واحاسيسه وهو يقلب بصره على كائناته بتلك الحرارة وذلك الذوبان وحتى لا يفتوتني فاني هنا لا انحي جانبا ان عبد الله حسون قد تلقى علومه الحرفية والتقنية في مجال الفوتوغرافيا الهادفة في مديرية الرعاية العلمية في سنوات السبعينيات ومن ثم حصل على دبلوم في التصوير الملون من ايطاليا عام ١٩٧٧ ولهذا فانه لا يمكن ان يكون الا فنانا ملما بكل اسرار صنعته وتطبيقاتها العلمية المعقدة وخبراته المكتسبة بهذا المعنى قد جعلت منه معلما كفوءا واستاذا عارفا في مجاله الفني هذا واذا كان هناك فوتوغرافيون محترفون اكفاء يختارون أداوتهم عن قناعة راسخة وخبرة، فان حسون من بينهم ومنذ بداياته البعيدة قد ادرك ان العدسات القصيرة المقربة الاشبه بالياقوت تمكنه من ان يحظى بالانجاز الفوتوغرافي المحسوب على اللوحة اكثر من كونه صورة مجردة ولذلك فهو لم يستغن عما يحقق له ذلك الانجاز المثال في ميزتَه التقنية والتعبيرية وقد توزعت اهتمامات هذا الفنان على اكثر من ضرب من ضروب الابداع الفوتوغرافي فاشتغل في البداية على اسلوب السرد الواقعي ومن ثم على المحاكات والتأويل وفي السياق ذاته، على الطبيعة برؤيا خلاقة ومن ثم على الملصق الفوتوغرافي الهادف، أما سعة اطلاعه فقد كانت دائما وراء اهليته كونه معلما لمادة التصوير الفوتوغرافي والثقافة الفنية البصرية لجمعية المصورين الفوتوغرافيين العراقيين الجمعية العراقية للتصوير حاليا ببدايتها في ١٩٧٢/٧/٢٥ وبالتالي هو احد الاعضاء المؤسسين للجمعية الاكاديمية لفن الفوتوغراف عام ٢٠٠٥ وقد اسهم اسهاما فاعلا في تنشيط الحركة الفوتوغرافية العراقية وفي اشاعة الثقافة البصرية على اوسع نطاق بين الاجيال المختلفة من الشباب الموالع بهذا الفن الرفيع.

في معرضه السادس الموسوم بـ(موسيقى وزهر) الذي عرض في صالة نادي العلوية في ٢٠٠٨/١٢/٢٦ لمناسبة اعياد الميلاد ورأس السنة الميلادية ٢٠٠٩ والذي شد انتباه جمهور الفرقة السمفونية الوطنية العراقية التي قدمت معزوفات من الموسيقى العالمية قد اعاد الى الاذهان فكرة ان تكون الصورة ثرية الاداء كاللوحة التشكيلية والقصيدة الشعرية والموسيقى بمثال عذوبتها المخدرة للاحساس والقلب.

موفق السواد في الغاليري المفتوح

الفطرة والرسم بيد غير مدربة



موفق السواد

> يلجأ الشاعر العراقي موفق السواد إلى الرسم حين تتوقف قصيدته عند منعطف لا يؤدي إلى منفذ أو حين تعجز اللغة عن إنتاج المعنى الذي يريده الشاعر . الشك في الكتابة يقود أحيانا إلى ممارسة نوع من الطقوس السحرية ولا أقول الممارسة الفنية لان الفرق كبير بين الطقس والرسم بالرغم من إن الفكرة التي نتج عنها الطقس والرسم واحدة . بهذا المعنى يتوجه موفق السواد إلى القماشة لا ليرسم وإنما ليمارس طقسا سريا يشعر انه مدفوع لممارسته بقوى مجهولة هي نفسها التي تقف في طريق قصيدته المشاكسة التي لا تكتمل إلا بمجهود خاص ، قد يكون اللعب بحد ذاته جزءا من هذا المجهود لان موفق لا يهيئ اللوحة قبل الرسم ولا يفكر بنوع الخامة التي سوف يستخدمها لأنه لم يفكر بكل ذلك . إعداد اللوحة هي أخر شيء يقوم به .

صلاح حسن
أمستردام

في « الغاليري المفتوح » وهي فكرة دشنها عدد من الفنانين التشكيليين في مدينة خرونكن شمال هولندا ، تقوم هذه الفكرة على زيارة إلى غاليري الفنان الذي يريد إن يقيم معرضا من مجموعة من أصدقائه الفنانين الآخرين . حيث يقومون بطرح آرائهم في المعرض التي تعد بمثابة أفكار نقدية تسبق المعرض وتساعد الفنان في اختيار اللوحات الأكثر جمالا من أعماله .

من حيث المبدأ لا يوجد فرق كبير بين قصيدة موفق ولوحته في أصالة الفكرة ، غير انه يكتب بروح الشاعر الذي يعرف كيف ينهي قصيدته التي لا تريد إن تنتهي ، ويرسم بروح الفنان الفطري البعيد عن أي تأثير خارجي . وإذا كانت قصائده تسبح في مناخات ذهنية اقرب إلى الفناتازيا والحلم وحلم اليقظة ، فأن لوحاته تنغمر في فضاءات التجريد من دون إن تتوقف في أي من هذه الأفاق التجريدية لأنها ببساطة شديدة لا تعرف لماذا ينبغي عليها أن تتوقف . وإذا كان يكتب من اجل إن يجمع نصوصه في كتاب كمجموعة شعرية ، فأنه مع الرسم حين يفكر في إقامة معرض فأنه لا يتنازل عن الغابة من اجل شجرة واحدة . لذلك تجد في كل لوحة عالما خاصا وتقنية مختلفة .

من يرى لوحات موفق السواد أول مرة سيصاب بالدهشة والشك أيضا ، بالدهشة من هذا القفز على القانون والقاعدة في استخدام اللون وتوزيع الكتل وتلك الخطوط الوحشية في اللوحة ، بالشك من الجرأة في استخدام اللون من العصارة مباشرة على القماشة . وبيده غير المدربة يخرج أشكالا شبه ناقصة وتحن إلى الاكتمال ، لكن جمال هذه الإشكال يبقى في كونها ناقصة . لكن الدهشة والشك سيزولان عندما نعرف إن موفق لم يدرس الرسم وليس لديه فكرة عن مزج الألوان ، وانه يرسم بيد غير مدربة مثل الأطفال الذين يمسكون بالفرشاة أول مرة . انه يرسم بطريقة بدائية هي اقرب إلى الوحي منها إلى أي شيء أخر ، وحتى الغواية لا يمكن إن نطلقها على عمله ، فالغواية تنتج عن فكرة ما ، ما تفتأ تتقلب وتجر الفنان إلى دروب مسدودة أو تقوده إلى متاهات .

في هذا المعرض « اثنتا عشرة امرأة » « نواجه اثنتي عشرة امرأة لا تتشابه أي منهن في أي شيء سوى في الجنس « كلهن نساء « . فيهن السوداء والشقراء والملونة والشابة والعجوز . والأغرب من كل ذلك إن كل امرأة رسمت بتقنية خاصة وبألوان مختلفة . منهن من اختزلها الرسام بالشعر وحده وأخرى بكتلة سوداء ليس فيها سوى عينين مدورتين . فعن أي امرأة يبحث وماذا يريد إن يقول ؟ لا تخطئ العين صورة الأم المنفذة بألوان قاتمة لا يظهر منها سوى عينيها المرعوبتين . إما في اللوحات الأخرى فيمكنك أيضا إن تميز نساء كان الفنان على علاقة ما بهن من خلال بعض الحركات والخطوط القوية النافرة . ما يميز هذه الأعمال حقا هو حركة اللوحة التي تعيش ديمومة خاصة وإمكانية الإضافة والحذف وحتى التغيير أحيانا .

الأفكار عنده غير كاملة حين يرسم مما يبقي كل شيء مفتوحا على احتمالات جمة ، وهذا بدوره ليس مهما لان هذا نفسه ما يمنحه الحرية في التجريب الذي لا حدود له . وهو بهذا كله ، كما قلت قبل قليل لا يرسم بقدر ما يقوم بطقس سري مدفوع إليه دفعا بفعل النهايات المفقودة . ولأنه شاعر فأن الرسم بالنسبة له أداة مكملة للامساك بتخوم القصيدة المتمنعة . هو يعبث بالألوان والخطوط والأشكال من دون وجل ، وبطريقته الخاصة غائصا في العمق ينتج أعمالا غاية في الجمال ، أعمالا يمكن وصفها بالجمال البري .