عن الـراحل إسمـاعـيل فتـاح الـترك ومتـعه الأخيرة

سهيل سامي نادر

كانت البصرة بالنسبة لي غبشة قديمة يغطيها الضباب وتخطم فيها أشباح طفولتي: سقوطي من سلم الدار، يوم طهوري العذب والمؤلم حين ملؤوا فمي (بالملبس) لإسكاتي. جارتنا مكية التي كنت أناديها باسمها فتظهر لي من الشباك. كان هذا القليل غير مترابط إلا بحاسة شم تهيج الدموع.. وفي البصرة عليك أن تميز بين رائحة طين عطن ورائحتك الشخصية. وكان ثمة شوق راح يعذبني في رجولتي لمشاهد وأصوات الحت على أحلامي أو كانت تحل في جسدي فجأة: غصن يوكالبتوس يتدلى على نهر الخندق، رائحة (برحي) شممتها في ملابس أختي بالرضاعة، صوت باخرة تجأر في شط العرب معلنة عن وصول أو قلوع. كان شعر رأسي يقف وأشعر برعدة تجتاح ظهري حين اسمع هذا الصوت، وأظنني تعلمت منذ ذلك الحين أن أحب الأصوات وأخافها.

حدثته عن هذا كله. أظنه اعتقد بأنني رومانسي. مقارنة به كنت لا أعرف شيئاً حقيقياً عن البصرة، هو الذي كان دائم الزيارة لها وترك فيها أقارب وممتلكات ونزاعات. الأمر الوحيد الذي أثار انتباهه هو أنني رضعت في البصرة من ثدي امرأة سوداء، وأنني ما زلت أتذكر ثدييها الأسودين الكبيرين، وما زلت أشم رائحة نبات السعد الأسود من حضنها الدافئ. إن البصرة كلها يمكن أن تختزل في هذه الذكرى الغامضة، وكان إسماعيل الترك يحب الأشداء والأحضان الدافئة، وأظنه كان يشيع عن نفسه بأنه ايروتيكي في الفن، إلا أنني في تحليلي لمنحوتاته الصغيرة وجدت أنه رجل مستحيي، ومنحوتاته تمثل رجالاً لا يصنعون شيئاً غير الوقوف بعريهم الذابل. وأظن أن ايروتيكيته جاءت من ذكرى طفولية احتفظ بها ونسبها إلى فحولته لكنه في الفن لم يفجرها.. انها مذيلة - مثل التوقيع - على جدار، بينما رجاله يديرون ظهورهم إليها.

في السنوات الأولى لتعرفي على الترك لم أكتب عن أعماله الفنية إلا بضعة سطور في كتابات ضائعة لم أضع أسمي عليها لأسباب مختلفة. لم أكن أعرف كثيراً في النحت، كنت صحفياً مهتماً ليس إلا. وأحسب أن بداية اقترابي منه كانت عندما قدم مشروع نصب التأميم الذي لم ير النور. زارني. في جريدة الجمهورية التي كنت أعمل فيها وإعطاني عدداً من الصور الفوتوغرافية عن مشروعه وحدثني عن فكرته وأجاب عن استفساراتي، كان الأنموذج يمثل عجلتين مصمتتين متوازيتين تميلان إلى اليسار قليلاً ومتباعدتين في المحور. كان تمثيل النهضة الصناعية المنشودة بعجلتين بدتا أشبه بطاحونة حجرية بدائية ضخمة يثير الاستغراب: الدوران.. دوران الآلة، الحياة، الإنتاج: ثمة لغة اصطلاحية في هذا الوصف. شيء روسي أو صيني أو تايلري، ولا فرق كبير. لكن الفنان استحصل بين العجلتين تباعداً مناسباً بحيث زحف المحور وأعطانا صورة محورين. تكاد هذه الحركة تماثل ما فعله في القبة المشطورة في نصب الشهيد. لقد كسر التناظر في جسدين متماثلين في حركة سماها لي وهو يحرك راحتيه المتباعدتين قليلاً باتجاهين متعاكسين: مبروكة!

دعوني أوضح: مبروكة ليست من البركة، بل من الفرك والخلع. إن وصفه الشعبي المثير يسترجع أحداثاً طفولية قماطية فضلاً عن أنه يشير إلى مشكلة عضلية.

يشفى جسد الطفل (المبروك) أو (الممتون) حسب تعابير جداتنا برياضة تقوم بها الأم لرضيعها المتوجع تعيد العظام والعضلات إلى تنسيقها الأصلي. في الجسد الفني ،الوضع يختلف، إذ يجب أن يظل المبروك والممتون مبروكاً وممتوناً. الحداثة تعمل في جعل (المبروك) ظاهراً، وأكثر من هذا، مشروخاً، مشطوراً، متوجعاً. إن علم نفس الحداثة ليس معنياً بتشويه الجسد بل بإعداده لكي يكون مناسباً لحياتنا النفسية والعاطفية. لقد انتبه فتاح الترك مبكراً إلى أن أي تمثيل فني حديث هو أشبه بتحرير خلل بنائي أصيل يهب العمل حياتين مفترقتين مع وجود نقاط ارتكاز احتمالية بينهما تكون خالية ومهجورة.

اعتقد أن الترك فعل هذا في تماثيله الصغيرة التي كانت تهمني أكثر من غيرها. المثير أنه كان معبأ بغرائز غامضة تدفعه إلى أن يفعل الصواب من دون أن يستخدم لغة شارحة قادرة على توصيل أفكاره. إن الحديث مع الترك عن أعماله الفنية يسبب مشكلة.

منذ ذلك الحين كنت أجمع أفكاري الخاصة عن أعمال إسماعيل الترك، وبانتباه إلى ما يقوله أيضاً، أي ما كان يستطيع ان يجمعه في فكره وينثره أو يطيح به في حركة من يديه أثناء الكلام.

اعترف هنا بأنني لم أحب الأعمال النحتية للشخصيات الثقافية التاريخية التي أسهم فيها الفنان بقسط وافر. ومقارنة بأعمال مماثلة نفذها آخرون كانت أعماله هي الأفضل من حيث التناسب والتعبير العام والاختزال والاستقرار، لكن ما كنت أطيق في كل الأحوال تكبيرها بنسب مضاعفة لتبدو عملاقة وغريبة، ولاسيما تلك التي كانت تقف على قدميها في الساحات العامة. ليست الشخصيات الثقافية أبطالاً ولا رموزاً بل هي كيانات واقعية. قد أكون مخطئاً في هذا التقدير، إلا أنني اعتقد إننا ثقافياً أقرب إلى قياسات ذراع أو ساق، وتلك هي قياسات الفنان أيضاً. لقد تعلمنا هذا من قياسات بيوتنا القديمة وأزقتنا الملتوية الضيقة. حتى عماراتنا الحديثة المرتفعة لا تقدر أن ترتفع أكثر مما ارتفعت حتى الآن. لو عاد الرصافي إلى الحياة لتوسل بنا أن ننزله من ارتفاعه ونعيد تمثاله إلى حجمه الطبيعي. (لو حدث هذا حقاً لقال وهو يغمز: مثل السعدون!). لنتذكر أن الرصافي كان قد هاجم في قصيدة له الفضاء غير المعتاد الذي كشفت عنه أعمال شق الشارع الرئيس الذي سيسمى في ما بعد بشارع الرشيد، كما لعن أعمال الهدم والأتربة والضوضاء التي أحدثتها أعمال الهدم. كان مستقبلياً في الفكر بشرط أن لا ينزعج، وكانت تلك الضجة قريبة من مركز نشاطه الاجتماعي، وكان متطامناً مع بيئته العراقية من دون أوهام ووعود. فالفضاء العراقي ملعب شمس حاقدة - أي شوارع! ومن يدري، لعله عرف، وهو الذكي الناقد، إن فائدة الشوارع العريضة لا تفسرها الدوافع الحضارية بل العسكرية. من يستطيع أن يتطلع إلى عملاق برونزي في شارع مزدحم تحت شمس حاقدة؟

كانت تماثيل الفنان للشخصيات الجالسة حتى في نسبها المضاعفة أقرب إلى التحديدات الجمالية التي يعتمدها: الجالس ملموم الكتلة، وجسده ينغمر فيها. أنه مجموع في بروز غير مشتت مما يعطيه سمة الوقار والرصانة، اليدان ملمومتان، الساقان غير ظاهرتين، ويشغل مساحة أكبر، وهكذا الحال في مجموع نقاط ارتكازه المدموجة معاً.

لاشك في إننا لن نتقبل ببساطة تمثالاً لأبي نواس يقف على قدمين. كان سيسقط. وكان سيقال بلسانه: (ما ضر لو كان جلس!) الواسطي المنهمك بفن المنمنمات ما كان ليعمل واقفاً أيضاً. ثمة تحليل لطبيعة الشخصيات أجراه الفنان. ولعل ثمة مواصفات واقتراحات رسمية في هذا الشأن أخذها الفنان بالحسبان. ولست أدري - من ناحية ميوله الجمالية - لماذا جعل الرصافي يقف على قدميه.. ألأنه من طراز الأفندي الذي كان يجب أن يظهر في بدلته الأوروبية؟ ولماذا جعل الكاظمي يقف على قدميه.. ألأنه فكر بعصاه؟

هل اعتقد أن عليه أن يرفع قامات المتأخرين لأنهم مازالوا يمدون سيقاناً طويلة في الحياة الثقافية؟ لا أدري.

في التسعينيات من القرن الماضي كنت أحياناً التقي بالترك يومياً في حديقة صالة حوار. ولقد قررت أن اكتب عنه ما دمت قريباً منه، لكنه كان مشغولاً بالرسم والكرافيك وبناء بيته الجديد. واعتقد أنه كان بصدد الإعداد لنصب يستعير بنائيته من المساطب السومرية، وكما أذكر، كان يفكر بكتلة هائلة سوداء مشروخة. حين سألته عن تماثيله القديمة للشخصيات نظر إلي وقال: هذا قديم جداً، وراح يحدثني عن نصب الشهيد الذي عده عمل عمره.

كان مسكوناً بالنماذج التاريخية من دون أي اهتمام بالمفهوم الحضاري الذي جعلها ممكنة، وكانت طرقه الاقتصادية في التعبير تتجاوز المفاهيم إلى معالجة النماذج والاقتراحات التي يجدها أثناء العمل. وكان يوضح أفكاره الجمالية في المنجزات الحضارية على نحو سلبي، فهو لا يحب، وأحياناً كان يحب. ففي سبيل المثال كان لا يحب النحت الاغريقي لأنه يعتني بالتفاصيل الجسدية والحركة، ولا يحب نحتي عصر النهضة والباروك لأنهما يهتمان بالوضعيات. إذن لم يكن يحب التفاصيل ولا الوضعيات ولا الأجساد المتحركة. وبهذا المعنى أحب السكون ووقار الكتل عديمة التفاصيل والأشكال التي تنغمر في الكتلة ولا يمكن الفصل بينها. ولقد أودع مثل هذه الأوصاف في منحوتاته. لقد أحب النحت المصري وفضله على النحت الأغريقي، فالأول وقور والثاني شبابي يمارس طيش الحياة. وفضل النحت الاتروسكي الساذج بعض الشيء على النحت الروماني، إلا أنه بالمقابل أحب بروتريهات الشخصيات الرومانية لقوتها وتعابيرها النبيلة، وكان من البداهة أن يحب النحت السومري، وقد أخذ منه أحد المبادئ الوظيفية ألا وهو مبدأ المواجهة.

ليس من البساطة أن نستدل من تلك الخطاطة السابقة على طبيعة عمله الفني، فهو نحات معاصر، وبرنامجه النحتي في المنحوتات الصغيرة لا يريد بناء أفكار ووضعيات وحركات بل بناء موحيات - اعتقد أنه استطاع أن يعوض عن الحركة بخلق علاقة فراغية بين الشواخص بحيث نراها متجسدة في عمق تراتبي، وهذا النسق نفسه يعوض عن الوضعية بخلق مشهد مسرحي جامد نظراً لأنه يخلق حيزاً بين منحوتتين الواحدة خلف الأخرى بمسافة بحيث نكون أزاء مجال أو حيز خاص تعمل فيه المنحوتتان على حساب الفراغ الكلي لمكان العرض. إن أحد الأمثلة المعروفة في هذا الترتيب وضع الشواخص أمام خلفيات جدارية موظفاً الأخيرة لإيضاح مقاصده الرمزية على نحو إيمائي. والحال أن الترك استخدم الجدار لوظيفتين، الأول للإسقاط العاطفي الرمزي (أشارات ورموز انثوية) وفيها تحول هذا الجزء إلى لوحة رسم. والثانية تحويل المسافة بين الجسدين من كونها مكانية إلى كونها نفسية توحي بالانقطاع وعدم الاتصال، ومرة أخرى نجدنا أزاء حيز مكاني يعمل بمعزل عن فضاء العرض الكلي وأحسب أن الفنان كان واعياً تماماً من أن حجم منحوتاته الصغيرة تعمل في أحياز اصطناعية فنية وليس في فراغات المكان الواقعي.

إن شخوص الترك غير مميزين إلا بوقفاتهم وذوبان أجسادهم. إنهم يماثلون الأشباح والظلال، مختزلون، لا يتصنعون وقفة، وفي اكتافهم العريضة واقدامهم النحيفة لا يبدون واقفين حقاً.

إسماعيل فتاح الترك من الفنانين الذين يعرون منحوتاتهم من دون أن تبدو عارية حقاً، والأصل في هذا أنه اعتاد إنتاج عاطفة مخفية، وذلك بحذف أي علاقة مباشرة، أي وضع مباشر يفيد الشرح أو تقديم صورة روائية. فإذا ما أقام علاقة ما بين منحوتاته فلكي تغرقها المسافات. وحتى المسافة ستختفي في ما بعد، لأنه سيجعل شواخصه الإنسانية أوابد فردية معزولة في الفضاء متمظهرة في عريها الذابل، ولهذا السبب جعلها في حجم طبيعي بعد أن كانت قياساتها من قياسات ساعديه القصيرتين من أجل ضمان اشتغالها بالفراغ. أنه يجسدها أحياناً من دون رأس، فالمميز عنده (الجسد) وتقنية البناء التي راح يظهر حريته فيها بمسحات أصابعه، والمرونة، والحس بالمادة التي تذوب وهي تتشكل، وعرض الاكتاف التي تحذف مركزها المرتفع وتعوض عنه.

إن تلك الوقفات لأجساد نقية كانت استثماراً غارقاً في جمالية خالصة لا تعكر صفوها لوعة أو هواجس فكرية، وهذا غريب بالنسبة لفنان إنساني معاصر، فهو لم ينتج غير منحوتتين بالحجم الطبيعي تجسدان حالة من الحيوية أو يجترح فيهما مغزى. الأولى تمثل حامل الديك المليئة بالعافية والمرح بما توحي بذكورية مضاعفة. والثانية (القناع) التي نكتشف فيها أن حامل القناع يحمل وجهه كله المقتطع. في هاتين المنحوتتين حافظ الترك على جمالياته الأصلية من اختزال وتماسك وهيبة الكتلة واستقرارها، مضيفاً إليها التفكر بالحياة واللعب الممتاز والمناكدة.

يمكن تعليل الانشغال الطاغي بالجسد الإنساني لدى الترك بأن فنه إنساني النزعة وحسي. لكنه بالمقابل لم يستفد أبداً من التنوع الحسي، في الأقل على مستوى التجاور والعلاقات بين الأجساد، فتماثيله منتصبة في الفضاء ونادراً ما تفعل شيئاً. لعلي هنا قريب من النتيجة الآتية: لقد حدت مفاهيمه الجمالية من نمو أية وجهة نظر عاطفية ونفسية عن الإنسان. لعل اقتصادياته الشحيحة، ومحترفه القياسي، عاندتا دائماً حسيته الكامنة وهذا ما يفسر أن أعماله تمتلك طاقة درامية من دون أن تتجسد في تمثيل درامي. إنها تتفجر من الداخل في شوق مستحيي، وأظن أن اختياراته غير المعبأة بوجهات نظر عاطفية مباشرة ظلت حبيسة صراع داخلي. وأحسب أن خروجه في سنوات التسعينيات إلى الرسم والزخرفة واللونية الطافحة المبالغ فيها قد تشكل تعويضاً.

ثمة احتمالية في الاستنتاج الأخير، فاللون إغراء بصري مباشر لا يمكن تحميله دائماً نغمة عاطفية، أما الرسم فهو حالة أخرى، ورسومه الأخيرة ظلت محافظة على اقتصادياتها الجوهرية النقية، كل ما في الأمر أنه لم يعد يخشى تلوينها بألوان الاكريلك الساطعة وزاد على ذلك بأن لون الإطارات أيضاً.

في عام ١٩٩٨، كما أتذكر، سألته عن سر هذا الدفق المفاجئ بالألوان فحدثني عن الرسم، كأن علاقة الرسم باللون حتمية، كان قد فهم جيداً أنه قد قدم نشاطاً هائلاً في الرسم واللون، وكان اللون يدل على الرسم، والأخير لم يغير على أية حال المنطقة التي كان يعمل فيها في النحت، لأن الأقنعة والرؤوس والوجوه كانت حاضرة في رسومه كما في منحوتاته.

أجابني بحيوية: الرسم أخذ يثير عندي الحس بالحرية والمتعة! أظن ما من جواب أفضل من هذا، فلا يوجد ما يختفي خلف الحرية والمتعة ويتقدمهما غير السعي إليهما وطلب المزيد.

آنذاك كان الترك في الخامسة والستين من العمر، ولم أكن متأكداً ماذا شكل التقدم بالعمر لديه. كان نشطاً مثابراً لكن هالة قديس متعب كنت أراها تحلق فوق رأسه، وكان بدأ يخسر من وزنه. لكن بسبب تجربتي أنا نفسي في الشعور بالشيخوخة وجدت أن التقدم بالعمر يفكك من احتراساتنا في تلقي المتع أو في توليدها من اشياء بسيطة لكي تعيننا في حياتنا. يحررنا التقدم في العمر، لأنه يعزلنا، وقد يحمينا من بعض التكاليف التي سبق أن دفعناها في شبابنا. في ذلك العام رحت أقارن أعمال إسماعيل فتاح الترك القديمة وأعماله الأخيرة وشعرت بأنه بحث عن المتع التي تناسبه وتسهم في حمايته.. متع ولدها من تفسير لونه العاطفي أكثر من تفجيره وتجديده. كان أشبه بابيقوري حسي يريد أن يعطينا وجه الرجل الواثق المستمتع أكثر من الرجل الذي يبحث عن طريق مقلق باهظ التكاليف.. وليس هذا بالأمر الهين على أية حال وفي الشروط العراقية المعتمة كان هذا كفاحاً.

> تعرفت على إسماعيل فتاح الترك عام ١٩٧٠ أو قبل ذلك بسنتين. ما زلت أذكر مرحه حين علم بأنني من البصرة، وولدت في الخندق على وجه التحديد، أي المحلة نفسها التي اعتقد أنه ولد فيها قبلي بعشر سنوات. المصادفات لا تعود عارضة في الصداقة، لكأنها خير من ألف ميعادٍ حقاً.

سلفادور دالي في ذكراه المئوية

(لافرق بيني وبين المجنون سوى اني لست مجنوناً)

ترجمة جودت جالي
عن لوفيغارو الفرنسية

اصبحت اليوم هذه الاحاديث التي دارت بين سلفادور دالي ولويس بويلس جزءا من التاريخ الادبي والفني، احاديث هي اليوم اصوات اتية من وراء الموت، بعد ان نشرت عام ١٩٦٨ اعيد طبعها الان بمناسبة مرور مئة عام على ولادة الرسام الذي جرت مقابلته مع مؤلف صباح السحرة (كتب الكتاب بالاشتراك مع جاك برجييه) مدير الفيغارو السابق والمحاور القادر على تحليل جنون مقاصد دالي، ولقد مر تيار الجنون بين هذين العقلين المتوترين حتى وفاة بويلس (عام ١٩٨٩ ودالي عام ١٩٩٧) حافظا على علاقات صداقة واحترام اعاد هذا الكتاب رسمها في جو من التأمل الموضوع بعناية من خلال مهارة تجاري التهور تعبر عن نفسها من جهتي الرجلين، اشعلا وهما يتحدثان بحماسة المخيلة الخلاقة للفنان الاعظم الذي اعلن من علو مقامه (يوجد جنون في منهجي اقل مما يوجد منهج في جنوني وهذا هو السبب في اني ما انفككت اقول ان الفرق الوحيد بين المجنون وبيني هو اني لست مجنونا).. ولكي يساله، ذهب الكاتب الصحفي الى بور- ليغا قرب كاداكي حيث بني سلفادور دالي (سجنه الروحي) .بويلس الذي اقتنع منذ زمن طويل انه على علاقة بشخص لانظير له تصور دالي هكذا (انه، كما اظن، المسوس الوحيد الذي قدر ان يعزم على نفسه، له وحده ان يحقق مع نفسه ويخضع استجواذا كاملا على النفس)، ولايوجد غير دالي يستطيع ان يشرح قضية دالي، شخصيته جبلت من خيلاء عنيف، وانطلاقا من الحقيقة (الدالية)، من ان الشذوذ نصيبه، نجح بويلس في ان ينفذ الى اسرار رجل على اتصال مباشر مع الكون السريالي، والى اسرار الفنان الذي طابق ابعاد الواقعي وابعاد الرمزية، جلسات هذه المحادثات جرت في صيفي عامي ١٩٦٦ و ١٩٦٧ وفي الصباح عموما حين كان دالي ينقح لوحته العظيمة (الصيد عند التون) وثقت الاحاديث بالمسجل (الماغنيتوفون) وبلغة واضحة رسمت اندفاعات وانسجامات تفكير الرسام، او كما اكد بويلس في مقدمته (في الاقل كما تردد صداها في نفسي).كان هذا قبل مايقرب من اربعين عاما، في هذه المرحلة كان دالي بشذوذه وبعبقريته الاعلانية وبذائقته الميالة للاثارة قد اصبح الرسام الاكثر شعبية بعد بيكاسو.. (بيكاسو اسباني، وانا ايضا. بيكاسو عبقري، وانا ايضا بيكاسو شيوعي، وانا لم اعد شيوعيا).كان دالي ملكي الهوي ... (حبي للملكية ليس له علاقة بالحنين الارستقراطي، انا لا اؤمن الابالذكاء).انطلاقا من خصائصه العقلية كانت الملكية تمثل عنده الشرعية.. (مكاني المفضل، افكاري، اعمالي، احاديثي، مسراتي، بدعي، اخطائي، مزاياي، زلاتي تنحدر كلها بخط مستقيم من نفسي، حين ينحدر المرء من نفسه فهو المنصف، انه يعرف الشرعي، وهذه الشرعية تعبر عن نفسها في لحظات حياته كلها)بتنظيمه هذا لما هو مقدس عنده كان يعبر عن شرعيته السماوية.لكن هذا العقل المناقض كان احيانا في تناقض مع مبادئه حين يبين له المرء هذا النوع من التنافر فانه يذكر كجواب قول احد ملهميه (فرانسيسكو بوجولس) وهو فيلسوف اسباني مجهول تلميذ ريموند لوله الملقب بـ(دكتور ملهم): (في هذه الامور ياسيدي العزيز، انت تعرف، انا اروح واجيء). في الواقع ان الشخص الذي لم يكن دالي بحاجة لان يمثل امامه لكي يلاحظه كان هو (جالا)، لم يكن ينقصه قربها التهذيب.. (شفتني جالا من همومي كلها نوبات الضحك المجنون، التلذذ المرضي، هي التي محتها، هي وجهت خطواتي الضالة ومنحتها السمو في الاشكال الكلاسيكية، وهذه النزعة الكلاسيكية هي التي انقذتني من الهذيان).الاعتراف بان بناءه الاساسي هو من النوع الذهاني، وانه من دون جالا لم يكن ليقوم بالنقد الذاتي الذي جعله يحسن قدرته الابداعية، في سن السادسة اراد ان يكون طباخا، وفي سن السابعة اراد ان يكون نابوليون، ولكن شيئا فشيئا اقنع نفسه بان طموحه الاسمى ان يكون (دالي)، وبتكيفه للظروف نجح في استحالته الى دالي تحت بصر لويس بويلس فاجأ هذه الاستحالة في احلام يقظته، ووصفها دون ان يسعى الى خلق وهم، يوجد دالي فيما وراء الواقعي.. كما في روائعه.