بين ستيوارت دافيس وضياء العزاوي

شاكر لعيبي

لقد تطوَّر بحث دافيس بشكل منتظم رويداً رويداً مُبتعداً العناصر التشخيصية، أي عناصر المدينة الحديثة التي انطلق بالأصل منها، لكي تتبقى ذكريات بناياتها شاخصة على هيئات غامضة، تحوّلتْ كتلاً هندسية في نهاية المطاف، ثم لكي تتبقى من الكتابات الصريحة والجمل الأولى في أعلى بناياتها بعض الأحرف المتناثرة هنا وهناك، هذه الحروف ستصير قاعدةً للوحة حروفية إذا ما جازفنا بإطلاق هذه التسمية عليها من أجل المقاربة الحالية فحسب.
لنر بدقة السياق الزمني المتتابع لهذا التطور الحثيث عبر نماذج واضحة:

- عام ١٩٢٧ يرسم دافيس مثلاً لوحةً، ضمن سلسلة أعماله المذكورة أعلاه، عنوانها (مخفقة بيض رقم١. 1.no)، وفيها نستطيع ملاحظة انتقال أشكال المدينة الأمريكية إلى كتل هندسية ملوّنة طافية على خلفية لون موحَّد منفصلة عنه (لاحظنا أن الكتل الهندسية اللونيَّة الطافية على لون مُوحَّد تظهر كثيراً في أعمال العزاوي). لم تتبق إلا القليل النادر من الإشارات التي تدل صُراحاً على العالم المديني: ثلاث تحات أسفل اللوحة لعلها تدلّ على الشبابيك.

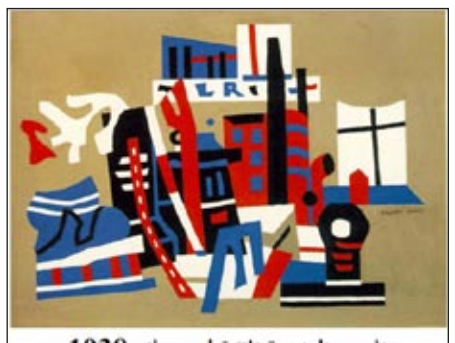
1927 egg beater no.1.
دافيس: مخفقة بيض رقم 1. 1927.
ضياء العزاوي: مكعبات ملونة (Colored Cubes). القياس: 640 x 480. عمل فني متأخر 2010-2011.

- في عام ١٩٣٢ يرسم دافيس "مصنع عبر البحر" (غواش على ورق Factory by the Sea)، وفيها نرى رسماً أجمالياً بالأسود والأبيض لبنايات العصر الصناعي الجديد النامي. نشاهد أيضاً بعض الكتل اللونية الطافية بالأحمر والأزرق والأصفر والأسود التي لا تشكّل تلويناً قدر ما تصير عناصر مستقلة، تجريدية تقريباً في داخل العمل، لكننا نرى منذ الآن في أعلى البناية يسارا كتابةً وتاريخاً (١٨٦٩-print) وفي داخل الكتلة اللونية السوداء الحرف (Y).

Factory by the Sea. دافيس: مصنع عبر البحر، غواش على ورق، 1932، Collection of C.K. Williams.

- عام ١٩٣٨ يرسم دافيس لوحته "الواجهة المائية لنيويورك" (New York Waterfront). هنا تعاود الكتل المدينية الطافية بالظهور بشكل أوضح لكنها مفككة إلى عناصر أمْيَل للأشكال الهندسية الأكثر صرامة المختلطة الآن بحروف منفصلة تصير من الطبيعية الشكلية للكتل: حرف الـ m وحرفا LR. يذهب اختزال الألوان بعيداً ويصير هو نفسه الكتل: الأحمر الصارخ والأزرق والأسود والأبيض على خلفية بيج.

- عام ١٩٤٠ يرسم دافيس لوحته "تقرير من روكبورت" (Report from Rockport).


دافيس: الواجهة المائية لنيويورك، 1938، Albright Knox Art Gallery

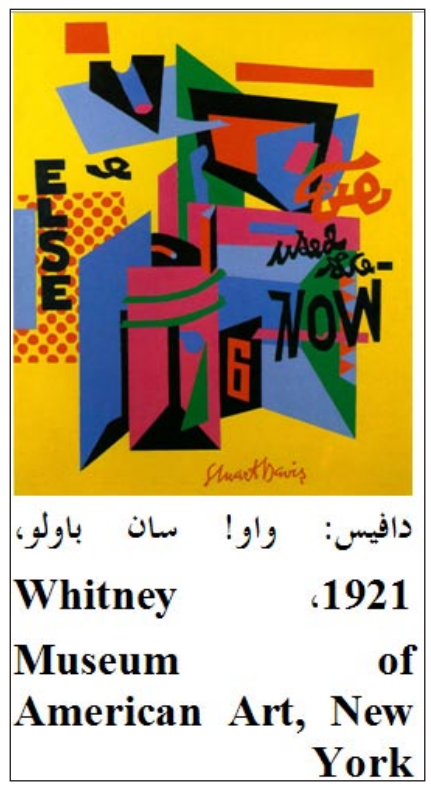
الكتل اللونية هنا بالألوان ذاتها تقريباً- يُضاف لها الأصفر ولون آخر- وهي تطغى على التكوين وتودّ تغييب الكتل المدينية المتبقية. لكن الكتابات (GARAGE...) والحروف والأرقام (٨) والعلامات الأخرى تحضر بوضوح، ويقع حوار بين الحرف والعلامة الأيقونية.

- عام ١٩٤٤ يرسم "جي ودبليو" (G and W. Hirshhorn Museum Washington) التي يختفي فيها من الناحية الشكلية إلى أبعد حدّ الإلماح إلى العمارة المدينية، ويطغى عليها من الناحية اللونية الأصفر مع حضور ملح للأحمر الذي يخلق تضاداً قوياً كل مرة، كما هو حال الأحمر في لوحات العزاوي. وفيها نستطيع تلمُّس نوعاً من العلامات الكتابية من أصل غير لاتيني. وهذه الفرضية لها ما يبرّرها في بعض ممارسات مدرسة نيويورك المحايثة للفنان حيث استخدم أحد رساميها منذ بداية أربعينيات القرن العشرين، مارك توبي Mark Tobey، الحرف العربي لصالح هواجسه التشكيلية المغايرة. لو افترضنا أن دافيس يستخدم هنا علامة كتابية مجهولة أو مخترَعة اختراعاً، فلن يغيِّر الأمر شيئا يُذكر.

- عام ١٩٤٥ يرسم "الميلو باد" (The Mellow Pad) التي تمثّل خير تمثيل لوحته "الحروفية" وتماثل من المناحي، التكوينية- التجريدية واللونية، كلها تقريباً لوحة حروفية عربية من منجزات ضياء العزاوي، مع فارق أن حروف الفنان الأخير عربية وحروف دافيس لاتينية إضافة الى استخدامه علامات أيقونية وكتابية مجهولة أو مخترَعة. العنوان صعب الترجمة وله علاقة بمرجعية الجاز. وقد لعب دافيس على مفردته Pad التي وجدها مسلية. في عامية موسيقى الجاز لعل العنوان mellowPad يشير إلى حالة عاطفية، بقعة لذيذة تُجرَّب أثناء أداء حار للغاية أو قول أو استماع، وإلى واحد من هذه كان يسعى دافيس.
يعترف النقد الأمريكي أن دافيس في هذه اللوحة "يملأ قماش هذه اللوحة بخليط من النقاط والأقواس والمنحنيات والصلبان والخربشات والأشكال الأخرى، القليل منها لها علاقة بأشياء الواقع الفعلية. وبصفته ملوِّناً بارعاً، اختار الرسام باليته باردة لـ "mellow Pad" لكن أيضاً جامحة، فيها وفرة من الهيئات المكثفة. بين الألوان والهيئات تهتز الصورة تقريباً. يتدبر ديفيس هنا خلق معادل تصويري لعملية تأخير النبر (أو الترخيم) syncopation من خلال ايقاعات بصرية غير نظامية خلقها تنظيمه الطليق للأشكال والألوان".

دافيس: ميلو باد، 1945، Brooklyn Museum New York.

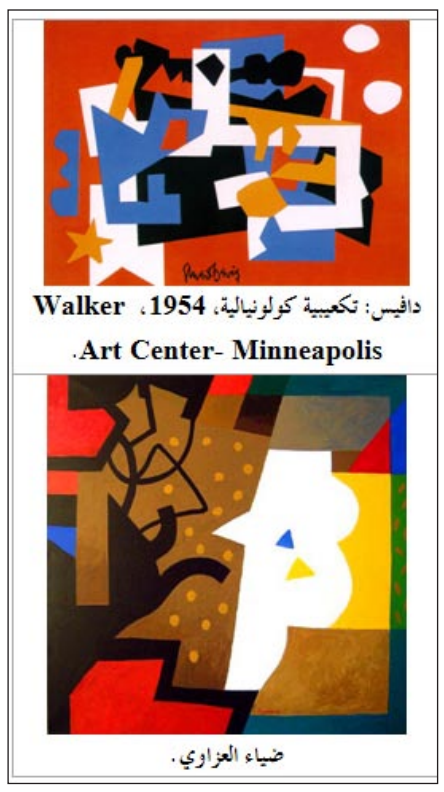
- عام ١٩٥١ يرسم لوحتين هما "أوه! في سان باولو" (Owh! in San Pao) و"فيزا" (Visa). كلتاهما على خلفية صفراء وكلتاهما تستخدمان الكتابة اليدوية، نوعا من الكاليغرافي، كما المساحات اللونية المُسطحة. لقد ابتعدنا كثيرا الآن عن العالم المديني وصار للحروف والكتابات مكان أساسي في تأثيث اللوحة بكاملها، حتى أن وقيع الفنان يصير جزءاً عضوياً منها.



دافيس: واو! سان باولو، 1921، Whitney Museum of American Art, New York.

- عام ١٩٥٢ يترسّخ المبدأ في لوحته المعنونة "[فرقة الجاز:] رابت آت رابورتس" (Rapt at Rappaports) التي تقوم أساساً على اللونين الصافيين؛ الأحمر والأزرق، كما في الكثير من لوحات العزاوي تماماً من جهة أخرى. هذه اللوحات الثلاث الأخيرة، لوحتا ١٩٥١ واللوحة الحالية، تقترب كلها من فن الملصق وإنْ ظلتْ مشدودة إلى الاهتمام البلاستيكي العميق لدافيس.

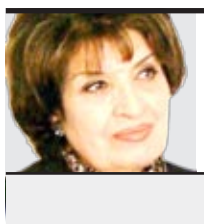
- عام ١٩٥٤ يرسم دافيس لوحته "تكعيبية كولونيالية" (Colonial Cubism) التي يتخلص فيها من الحروف أو تتحول وتندمج فيها الحروف مع الكتل اللونية التجريدية التي يطغى عليها اللون الأحمر، مثل أعمال العزاوي المتأخرة في تجربته الحروفية التي هَجرتْ فيها الحروف أيضاً وأبقتْ على الأشكال النقية. الفارق بين عمل دافيس هذا وبعض أعمال العزاوي يؤخذ بالحسبان، لكن العملين يقومان على المبدأ الفضائي نفسه، والاشتغال على كتل تجريدية ملوّنة طافية في فضاء افتراضي. ليس العمل المختار للعزاوي هنا هو الأكثر تماثلاً مع عمل دافيس، إذ هناك اعمال أقرب لديه، لكننا اخترناه لإيضاح وحدة المبدأ لدى كلا الفنانين.


دافيس: تكعيبية كولونيالية، 1954، Walker Art Center- Minneapolis.
ضياء العزاوي.

تلك هي مراحل التطور العضوي التي قادت دافيس إلى لوحة تقوم في نهاية المطاف على ما نسميه توسُّعاً الحروف. لا يوجد ما يماثل هذا التطور عند جل الحروفيين العرب الذين قفزوا فجأة إلى الاشتغال على الحرف العربي، مثلما لا يوجد أي تطور عربي مماثل للسياقات الأوربية التي قادت إلى فن المنظر الطبيعي أو إلى الانطباعية على سبيل المثال، ناهيك عن فن التنصيبية والفيديو آرت.

دافيس: "[فرقة الجاز] رابت آت رابورتس"، Hirshhorn Museum, Washington.

قناديل



■ لطفية الدليمي

اورهان باموق وأحزان اسطنبول

يقدم اورهان باموق في كتابه الجميل (اسطنبول) تفسيرات متعددة لحزن مدينته وملايين مواطنيها فيقول: انه حزن يشكو مزاجا اسودَ يشترك فيه الجميع.
يصف باموق حزن مدينته المزمن بأنه حزن ينعكس في نفوسنا ونستغرق فيه بزهو ونتشارك فيه مع الآخرين، وكلمة (حزن) التركية هي ذاتها كلمة (حزن) العربية لذا يلاحق باموق جذور الحزن الإسلامي ويبحث في عدد المرات التي وردت فيها الكلمة في القرآن الكريم ويضيف (النبي محمد وصف السنة التي فقد فيها زوجته خديجة وعمه أبو طالب بأنها (سنة الحزن) أي السنة السوداوية ولهذا تعبر كلمة حزن في الوجدان الإسلامي عن الخسارة والألم الروحي والأسى المصاحبين للخسائر، لكن قراءة باموق الشخصية لموضوعة الحزن تشير إلى خطأ فلسفي صغير ظل يتطور على مر القرون في التاريخ الإسلامي، ويرى ان للحزن معنيين مختلفين فإذا كان الحزن مركزيا في ثقافة اسطنبول وشعر شعرائها وحياتها اليومية على مدار قرنين سابقين فإن الرؤية الصوفية أضفت عليه الإجلال للتعبير عن أهميته الروحية في موسيقى اسطنبول وأغانيها ومن هنا نفهم لماذا تشجينا الموسيقى التركية والغناء التركي المحملين بأحزان قرنين من ضياع عظمة الدولة العثمانية وتناقص هيبتها ثم سقوطها حتى غدا الحزن أسلوباً للنظر الى الحياة الاجتماعية والروحية لأهل اسطنبول، وليس مزاجا يعبر عنه في الموسيقى والغناء، انه حسب رؤية باموق (حالة عقلية تؤكد الحياة في النهاية مثلما تنكرها).

وكما يحمل كل إنسان حزنه الشخصي بتفاوت درجاته فإن للمدن أحزانها المختلفة لكن اسطنبول باموق تحمل حزنها باختيارها ولا تحتاج لمغادرته أو علاجه لأن سوداويتها تتجرأ وتزهو بأهميتها في حياة اسطنبول بعد سقوط السلطنة العثمانية وحتى بعد تأسيس الجمهورية ظل الحزن يعبر في الشعر التركي عن ذلك الشجن والأسى العميق المزمن الذي لا يريد احد الهرب منه أو نسيانه او علاجه، الحزن التركي يمنح الروح التركية عمقها واختلافها ومأساويتها وينقذها في النهاية من جو الحداد الشامل الذي تتذكره الأرواح التركية المتمسكة بتقاليدها العثمانية الزائلة..

العراق له حزنه شديد الخصوصية فهو حزن معتق تخمرت مادته في جينات العراقيين منذ عصور رافدينية بعيدة، حزن يختلف عن حزن اسطنبول ويتفوق عليه بكثافته وتنوع مصادره وتمظهراته، وحزن بغداد يتجسد بشكل قرين مرافق فلكل فرد توأم لا مرئي منشكل من خلاصة الحزن البشري العام والحزن الشخصي وأوجاع البلاد المؤبدة.
الحزن العراقي ليس فرديا ولا بَطرا ولا سوداويا بل هو حزن منسوج مع خلايا العراقيين يتراءى مرة كتمثيل لطقس جماعي ديني أو يظهر بشكل ندب ونواح في مناسبات الفقدان والموت ويشكل في تعدد مظاهره وسيلة سحرية خفية للدفاع عن النفس الجريحة المسحوقة الخاسرة إزاء الكوارث..
حزن الجنوب العراقي المخمر يفوح شجنا مجروحا من الأغاني والمواويل والدارميات والابوذيات ويتقطر من مفردات الحياة اليومية وحوارات النساء وفي المدن نجده يحتل القصائد الشعبية التي تمثل بأجوائها المحلية لذعة أحزاننا وكثافتها مثلما تحفل رواياتنا وقصصنا بينابيع دفاقة من عناصر الأسى، فقلما نجد مشاهد مرحة أو إنسانية مترفة أو ساخرة في معظم نصوصنا العراقية..
يبرر باموق حزن اسطنبول بأن الحياة ذاتها مؤلمة وسكان اسطنبول يستسلمون لفقرهم وكآبتهم،حزنهم مفعم بالإجلال المتحدر من الأدبيات الصوفية وما استسلام أهلها له إلا احتضان لفشلهم وهزائمهم وما أشبههم في هذا بالعراقيين، فالحزن لديهم ليس نتيجة لمشاكل الحياة والخسائر ولكنه سببها الرئيس ومنبعها الدائم...

تجربة عوني سامي الفنية في غاليري دهوك

عبد الخالق دوسكي - دهوك

احتضنت قاعة غاليري دهوك الفنية أعمال الفنان التشكيلي الكردي المخضرم عوني سامي التي جسدت تجربته الفنية في مجال فن الكرافيك التي بدأها مذ أكثر من ٣٥ سنة في مدينة زاخو.
في هذا المعرض تم عرض أشكال مختلفة من فن الكرافيك التي قام برسمها منذ النصف الثاني من السبعينات من القرن المنصرم وبحسب قول الناقد التشكيلي سليمان علي فإن المعرض يضم العديد من التجارب المختلفة والمنتمية لمدارس فنية متنوعة منها ما هو قديم ومنها ما هو حديث ومعاصر وباعتبار الفنان قد اغترب في سنواته الأخيرة الى أوربا فانه استفاد من التجارب المعاصرة في هذا الفن، وأضاف قائلا " المعرض يمثل مرحلة مهمة من مراحل تجربته ولكن بالتركيز على مراحله البدائية في السبعينيات نلاحظ توجها نحو الأبستراك والتعبيرية وبعد ذلك نلاحظه يتطور من ناحية استخدام المواد والتقنيات حيث اجرى تجارب على المواد المختلفة وحاول ان يدخل اكثر من مادة في حيز اللوحة ليعطي للمتلقي انطباعا حسيا للعين والملمس، فهو يركز على التقنية أو ما نسميه المتريال والمواد تعني له الكثير ".
سليمان علي بيّن أن الفنان عوني قد تأثر كثيراً بالمدرسة الأوربية التي تعتمد على التقنية واستخدام المواد المختلفة، "حيث استخدم الكارتون والقماش والصفائح والكثير من المواد الأخرى في إنتاجه متأثرا بالمدارس الأوربية التي تعتمد أكثر على التقنيات أكثر من اعتمادها على المضمون اللوني لذا تراه يقتصد في اللون معتمدا على اللون الأسود الكونتراست ويركز على ذاكرة جمعية له منذ كان طفلا وشابا في مدينة زاخو".
عن هذا المعرض قالت الفنانة التشكيلية هيفي: إن آثار الغربة تظهر في أعمال الفنان بشكل كبير وذلك من خلال استخدام الفنان اللونين الأسود والأبيض بشكل طاغ وابتعاده عن استخدام الألوان البراقة في معرضة هذا، وأضافت " أن المعرض واسع ويتضمن الكثير من التجارب المتنوعة ولا نرى أسلوبا خاصا بالفنان، إذ نراه يميل إلى استخدام أساليب فنية مختلفة، وبرأيي كان من الأفضل لو كان المعرض قد تضمن آخر نتاجات الفنان".

الكاتبة الباكستانية شَهراز.. وحب الكتّاب لشخصياتهم القصصية

يقع الكتّاب، أحياناً، في حب شخصياتهم القصصية. وكثيراً ما ينقل هؤلاء الكتّاب بعض هذه الشخصيات من رواية إلى أخرى. وهكذا وُلدت "تايفون Typhoon"، وفقا للمؤلفة الانكليزية الباكستانية الأصل قيصرة شَهراز Qaisra Shahraz، كما تذكر آناسويا مينون في مقالها هذا.

ترجمة/ عادل العامل

وهذه القصة المقنعة المنسوجة حول حيوات ثلاث نساء مسلمات في باكستان والمنشورة في عام ٢٠٠٣، هي تكملة لرواياتها الأفضل مبيعاً، "المرأة المقدسة". وكان الأمر بالنسبة لقيصرة، أكثر مما هو علاقة حب مع شخصياتها. لقد كان حياة أناس عاديين يعيشون أوضاعاً استثنائية في موطنها، باكستان التي ظلت تحثها على الكتابة. وكانت قيصرة في كوتشي مؤخراً لتبدأ العمل في ترجمة "تايفون" إلى لغة المالايالام (إحدى اللغات الرئيسة الأربع المستعملة في جنوب الهند).
ومع أن قيصرة لم تعش أبداً في باكستان، فإن كتابتها تمثل مرآة للمعرفة الاجتماعية في البلد. وهي تقول عن ذلك "إن لديّ ذكريات طفولة مبكرة عن المكان وأنا على تماس معه على الدوام. وقد اعتدتُ أن أزور جدتي هناك". وبطلتها القصصية زاري بانو، المرأة الشابة المسلمة المتعلمة والمفعمة بالحيوية التي تتخلى عن حبها لعرف قاس في رواية "المرأة المقدسة" (٢٠٠١)، قد صدمت العالم الغربي وهي تستسلم للنموذج السائد.
ولقد طار الكتاب من رفوف الكتب في أوروبا، ليجد طريقه إلى مخطط المناهج في ألمانيا، و ولّد، على نحو مهم، استجابات مشجعة من باكستان. وسوف يتم إطلاق الترجمة الماندرينية قريباً في مهرجان محبي الكتب في الصين.
وتنفي قيصرة أن تكون رواياتها متعلقة بالدين فقط. "فكل ما كنت أحاول عمله هو تقديم امرأة مسلمة إلى العالم. الحياة التي تتصدرها، الكفاحات التي تجتازها.. "، كما تقول، خاصة في عالم ما بعد ١١ أيلول حيث يُنظر إلى المسلمين بالشك. "وأنا أحاول أن أقول للعالم إنني مسلمة محبة للسلام ولستُ إرهابية".
ولدى قيصرة مجموعة واسعة من القصص القصيرة، وهي تعتقد أن من المهم القيام بالتعليم من خلال عملها الأدبي. كما تكتب الدراما، وحقق لها عملها الدرامي التلفزيوني "Dil Hi to Hai" الذي ترجم إلى الأوردية وقُدِّم من تلفزيون باكستان، جائزتين. وتعمل حالياً على إنجاز مسلسل درامي تلفزيوني آخر يتناول العنف المنزلي.
وهي، مع هذا، غير متفرغة للتأليف، كما تقول. " فالكتابة ليست كل حياتي. هي مجرد مسلك بين الأدوار الكثيرة التي أقوم بها. و حياتي الحقيقية هي مع أسرتي. أقوم بالغسيل، و أطباق الطعام... فأنا أم، ومدبرة منزل، وزوجة، وابنة".
وهكذا فإن أبطال معظم أعمالها القصصية من النساء ــ نساء يضحّي بهن المجتمع، لكنهن نساء يواجهن ذلك بروح ثابتة المبدأ. " إنني لا أنسى أبداً أنني نتاج مجتمع امتيازات، كوني قد عشت في بريطانيا طوال حياتي، وأنا مدركة للغاية أن هناك نساءً في العالم يشكّل تأليف كتاب بالنسبة لهن ترفاً. دعك من الكتاب؛ إنهن لا يستطعن شراء قصاصة ورق".
يجدر بالذكر أخيراً أن كتاب قيصرة الثالث، وعنوانه مؤقتاً "تمرد"، ينقّب في عالم الزيجات المختلطة المليء بالتعقيد. أما روايتها الرابعة، التي ستسميها "الصمت"، فسوف تكون عن جرائم الشرف. وهي قصة تدور في مراكش، وتسعى بالتالي إلى استكشاف حيوات نساء وقعن في شرك مجتمعٍ جائر.

عن / The Hindu