شاكر حسن آل سعيد.. وداعاً

التحولات في التعبيرية.. الارباح الخسائر

القسم الثالث

سهيل سامي نادر

> كان المعرض الاستعادي الكبير مناسبة مثيرة اطلع فيها محبو الفن وطلابه على المراحل الفنية التي قطعها شاكر حسن منذ بداية الخمسينيات حتى نهاية القرن الماضي تقريباً.

ان الاجيال التي عرفت الفنان تجريدياً وعلاماتياً تعرفت عليه تشخيصياً تعبيرياً. وكما هو متوقع شقت ارادات الآخرين طريقها بالضد من افكار الفنان عن التحقيب او الزمن المفتوحة ذاتها، فلم تستغن طريقة العرض عن التقسيمات الزمنية والتحولات المتضمنة فيها: لقد اندست الاستعارة الزمنية البيولوجية الى العرض لتتوج رحلاً في السبعين يمضي الى الثمانين بقدمين واهنتين. ولا شك ان الدليل البراغماتي الانتقاعي انتصر في النهاية بينما مثل الماضي يندفع نحو الماضي. انها دراما لا يمكن لبطل معاصر ان يتفادى احداثها ونتائجها التي لا تني تستقل عنه.

ان احد التحولات المهمة في عمل شاكر الفني هو ذاك التحول الاسلوبي من التشخيصية التعبيرية الى اللاشكلية. هذا التحول ظهر بوضوح في العرض وبدا انقطاعاً حاسماً لم يجد شاكر عنه ابداً. لكن ما من مقدمات واضحة لمثل هذا التحول، ما من تحديد في يتوسطه ويشير اليه، كأنه حصل فجأة من حادث غامض.

في مكان آخر كنت قد اقترحت اقتراحاً يتلخص بأن تجارب الفنان في التخطيط وكذلك لرسوم الاطفال ساعدته في الانزلاق نحو هذا التحول. هذا الاقتراح فني وتطبيقي مبني على اساس ان الخطوط اذ تحدد الشكل تقليم

علاقة مع نفسها والصفحة البيضاء ذات الق علاماتي فضلاً عن التحلل من مشكلة التصميم، وعدم الحاجة الى معالجات فنية ضخمة، والاكتفاء بالجوهري، وعلى الجملة تلك التركيبات التي سوف تظهر في الاعمال اللاتشخيصية.

يبدو لي الآن الأمر اكثر تعقيداً. فلو جئنا الى قضية التحول من جهة محايثته الفنية النظرية التي انطلقت من قلب تحوله الاسلوبي لوجدنا انفسنا ازاء ما يشبه الانقطاع المعرفي لم يخش الفنان من نتائجه، بل قاده بفرح وتنفس آفاقه ودافع عنه كما لو كان يدافع عن نفسه.

فهل يمكن ان نعامل تحول شاكر كانقطاع معرفي؟ ان جوابي هو: نعم ولا!

لنتذكر اننا في حقل فني تتشكل معرفته من تجارب سابقة لا تؤدي مغامرتها الى تعديلات جوهرية في الحياة ولا يمكن ان يبنى عليها احكام الصواب والخطأ المعممين، وقبل كل شيء يتعلق العمل الفني من اهواء القلب البشري وتعارضات الحياة الاجتماعية وحاجاتها، من سمو الحياة وتفاهتها، من سر الكون الصامت، من الدين، من الايديولوجيا والعقم، من التسقر والاخفاء والهرب والجنون والعسف من الحرية والرغبة، من العنف من رسم سائق أخرق... الخ.

لا أنني اقول اشياء غير معروفة، لكن الاهم اننا نتعرف في المشهد الفني وفي كل حين، على تحولات تبدو كانقطاعات وهي ليست كذلك وعلى ردات تبدو جديدة. ان الدلالات لتحول، في حين نجد ان تطوراً ما،

انعكاساً ما، هما الفنان يهبان الدلالة

لنتعرف الآن على بعض الوقائع بين اسلوبين فصل شاكر ان يقطع بينهما، وقد فعل حقاً، لكنه اخذ معه عنعنات المعرفة وبأسها واثر لاقاتها.

لقد اسست المحايثة الفنية النظرية الاولى للفنان تعريفاتها على المعرفة والاستبطان، وبالمقارنة نجد ان تشخيصيته التعبيرية هي الاخرى تقوم على المعرفة والاستبطان، واكثر من هنا، نراها تسقط تعابير الحالة النفسية عند اختيارات الموضوعات والتنظيم الشكلي لها. لا شك ان التعبيرية بوجه عام، لا تنطلق من الاشياء نفسها بل من المعرفة بها، محولة اياها في تفسير ذاتي (هذا التفسير سوف يعارضه الفنان بالتأمل الكوني مع انه مثل ذاتياً، لأن التأمل ذات والكونية المفترضة هي موضع تمثل وتخيل ذاتي) ان اسلوبية شاكر لا تشذ عن هذا التقدير العام للتعبيرية، إلا انها اختيرت نفسها بموضوع محلي جرى التسقر على تعابيره المرجعية بسبب تحولها العنيف، لصالح تعبير ذاتي مع اسقاط نفسي حاد واهتمام حزين بالواقع الاجتماعي.

لقد جرت العادة ان لا يعول على الموضوعات في التقويم الفني لكن في المرحلة التأسيسية العراقية التي انطلق من جدلية الموضوع المحلي والفن الحديث، مثل انتخاب الموضوع منطقة اهتمام اجتماعي وثقافي وعلى نحو ما كانت تعابير الموضوع المعتادة تهيئ الحالة التي يصبح فيها اختيار هذا الاسلوب او ذاك ليس ممكناً وحسب بل ضرورياً. مثل هذا التساند

الوظيفي يشكل فصلاً ممتعاً من فصول الحالة الانتخابية التجريبية التي ميزت المرحلة التأسيسية في الفن العراقي. سنكتشف في هذه المرحلة حصول استقاف يرحض قليلاً او كثيراً عن الحالة الاوروبية فالانطباعيون العراقيون توجهوا الى الطبيعة واختاروا ان يكونوا خارج المدن او على اطرافها، والتعبيريون فضلوا ان يكونوا في داخلها. ان مثل هذه الاختيارات لها دلالات واسعة لا يتسع المجال هنا للخوض فيها ويمكن القول آخذاً بالحسبان الفروق الفردية وتقاسم الاساليب وتنافذها، ان التعبيريين كانوا اكثر اهتماماً بالمشكلات الاجتماعية والثقافية والجمالية للمكان، فضلاً عن الموقف الفكري منه. كما كانوا اكثر اختلافاً في ما بينهم في التركيبات الاسلوبية الشخصية ونوعية انتخابهم للموضوعات.

فإزاء الروح الاستذكارية العذبة والهازلة لمشاهد البغدادية لجواد سليم المنسوجة بروابط جمالي متجانس، هناك اسقاطات ذهنية ونفسية تحول الاشكال بعنف في الموضوعات الذهنية عند شاكر حسن ومحمود صبري. تخيم حالة السلام والالفة بين تعابير المكان وتعابير الشخوص في الاولى، بينما تتميز الثانية بروح الجد والاشكال العنيفة، ولا سيما في ميل شاكر للتحديد والكتلة، وميل محمود صبري للحركة والاضطراب.

لقد تعمدت ان اجمع شاكر حسن ومحمود صبري معاً على الرغم من اختلافهما في المعالجة الفنية، فكلاهما انتقيا بعض ابطالهما من عالم المهمشين، والاثنان عرفا باهتمامات

سوسيولوجية ومعرفية، وسنكتشف فيما بعد انهما قاما بانفصال جذري عن ماضيهما الاسلوبي ومفاهيمهما الجمالية ومواقع اهتماماتهما واختياراتهما. لقد اسس الواحد بمعزل عن الآخر محايثته الفنية النظرية: الأول اسسها على المعرفة الحدسية الروحية والاستبطان والتصوف والثاني اسسها مخبرياً مقوماتها المعرفة العلمية التجريبية في حقل الفيزياء الكمية (واقعية الكم).

المحايثتان مختلفتان جذرياً، في النسق العرفي، وفي المنهج، وفي النتيجة الفنية. لكن ثمة تصوراً عاماً مبثوثاً في المحايثتين يقرب ما بينهما (تصور حدثي في الحقيقية) وهو ان المحايثتين تحدثتا عن عمليات لا نراها تجري في الكون الكبير وفي الذرة الصغيرة. ان (الممثل) لم يعد شخصاً انسانياً، وليس ثمة ادوار رئيسة او ثانوية، وتمايز في رتبة المفردات الفنية، بل هناك صور لعمليات ونتائجها، فهذا يفيض عفوها بعمق روحي علاماتي وذاك بوساطة التجربة المخبرية، وليس سراً ان واقعية الكم لقت صدى لدى شاكر، وانه عرف المغزى النفسي لهذه التجربة في السر، لكنه شعر اكثر بأنها تقويه في معركة الاتهام التي كان يؤديها بحرص وجد، ومازلت اذكر انه بدأ يستخدم الرقائق الشعاعية والصور المايكروسكوبية لاثبات وجود عمليات جوانية. وكان في تلك الايام ينتقل على اية حال الى كونية اصغر، وقد تسنى له فيما بعد ان يبدي تعاطفاً مع البنيوية بشروح ليفي ستروس.

والآن هل يمكن القول ان المعرفة والعرفانيات تجري تفكيكات تضعنا على خط تحولات جذرية كما رأينا؟ لكن التحول من ماذا والى اين؟ لا شك ان كل تعرف ومعرفة يضعنا على عتبات تحول ما، لكن هذه نتيجة سهلة، اذا لم ندرس خطوط السير والتعرجات والقضية التي يراد بحثها والحقل الذي نعمل فيه.

انني على سبيل المثال اعرف ما الذي تركه هذان المبدعان المؤثران خلفهما والى اين: لقد تركا العالم الاجتماعي الى ثقافة واسعة لا يمكن اختزالها في الحياة الواقعية. اما الخط الذي سارا عليه، واظنه كان متعرجاً، مثل كل خطوط الحياة والمعرفة فالفضل ان اسميه خط هرب يحمل اكثر من معنى وامكانية:

التخفي والتحرر، اليأس من الواقع، البحث عن خبرة جديدة، احتيال، ابدال ستارة والتسلل الامل بممكناته فتح الق...

ها هو الاقتراح: هيأ الحس العرفي والانفعالي التعبيري، وعمليات الاسقاط النفسي المتاح القراجيدي للتحولات الذهنية لدى شاكر. ان حساسيته المفرطة للالم الانساني وتعاطفه السلبي المحض، جعلاه يشبه المهمشين ومهاجري الريف الفقراء والقديسين الذين صورهم بلا هالة ولا مجد. ما من حادث مباشر قطع الوصل بينه وبين الموضوعات شبه الشعبية وقرينها الاسلوبي بل هناك كما ارى ما هو اكبر من الحوادث: انها العمليات التي رآها في الكون وعلى الجدران وقد نزلت على الارض وهزتها. لقد اسقط في حسه التعبيري ما كان يحدث في ارض الواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي من عمليات الانقضاضات لا نراها بعد ان تسامى بها روحياً. انه ذلك الاحتقان الاجتماعي الذي لا ينتهي، التفكك الذي لا هدف له، سقوط السياسات كلها، فقاتا لا نتاثر سياسة ضد السياسة، سياسة روح متشوقة الى الانسجام والتماثل؟

في مكان ما تحدث شاكر عن كيف ان الناس البغداديين كانوا يرفعون الكلفة مع زوارهم بقرشونها كأنها ملكهم، لكن هذه الملاحظة ما كانت ان تكتب لو ان الحال مثل كما هو، اذن حقوق الشارع باتت اكبر من حقوق الناس. ان افضل من كتب عن الخسائر هو شاكر دون ان يدري!

تشكيل

معرض الشارقة للفنون في معرضه السنوي
مغامرة اللوحة الجديدة

وارد بدر السالم ـ الشارقة
تصوير: راشد ابو بكر

> أقامت جمعية الإمارات للفنون التشكيلية، بالتعاون مع دائرة الثقافة والإعلام معرضها السنوي العام للفن التشكيلي في دورته 23 التي أقيمت على قاعة متحف الشارقة للفنون

وقد حفل العرض بأجيال وتيارات وتجارب واتجاهات، وجدت طريقها في هذا الخضم الوني، الذي أراد القائمون عليه أن يكون معرضاً نوعياً، بعد تقسيمه الى ثلاثة أجنحة للعرض، ويبدو المشهد التشكيلي الإماراتي هنا قائماً على صيغ مختلفة من التجريب والتحديث الفني، وربما وجد المشرفون على العرض أن أفضل طريقة لعدم خلط الأوراق بين المدارس الفنية المختلفة، وفض الاشتباك بين التجارب الفردية المميزة، هو توزيع المشاركين بين أجنحة العرض: على أسس الحداثة الفنية والتجريب غير المألوف في سياقات العرض التشكيلي: لإبراز معالم مثل تلك التجارب، والوقوف على فنيتها، وبالتالي يستحوذ جناح العرض العام على أبرز المشاركات اللافتة للأنظار من حيث تقنيتها وربما غرائبيتها.

النخبة

خمسون فناناً وفنانة، خضعوا لمعايير تناسب توجه جمعية الإمارات لفنون التشكيلية (التقديم صورة مثلى متميزة للتأكيد توجهها نحو مستقبل مشرق لفنون التشكيلية والاهتمام بالمواهب الواعدة بحثاً عن تأصيل فني) لذلك يجد المتلقي لهذه الأعمال أن جناح العرض العام ضم النخبة المجددة ممثلة بالفنانين ابتسام عبد العزيز ولمياء الكريمي وإحسان الخطيب وخالد البنا وسمر الموسوي وعبد الرحمن الشرهاني وعبد الرحيم سالم وعبد القادر مبارك وكريمة الشوملي وليلى جمعة راشد ومحمد كاظم ومحمد ابو لحية وموزة بو شقيبي وناصر وهدى سعيد سيف ويوسف الدويك.

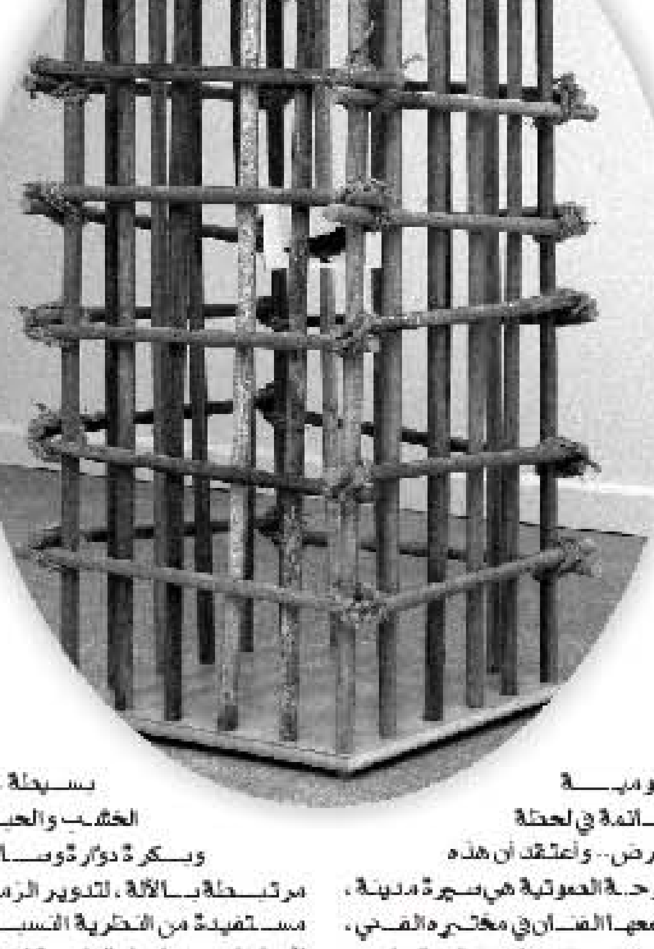
لوحة صوتية

سيكون من الصعب الوقوف نقدياً على تجارب تطرفت في التحديث والتجريب، الى حد إحداث الدهشة لمتلقي، لكن الإشارات العامة على مجمل الأعمال المشاركة ستعطي صورة تقريبية لواقع تشكيلي آخذ في التفاعل الإيجابي مع مدارس وتيارات حديثة رائدة، فمن الأعمال الكلاسيكية الى الفراغية والبنائية، الى خارج فكرة العرض التقليدي والاستغناء عن الجدار واستغلال مساحات العرض الأرضية، كان المشهد بانوراما فنية مضمنة بالتجارب المثيرة للجدل كتجربة الفنان محمد كاظم في غرفته الزرقاء تحتوي على مغامرة شكلية تستفيد من تقنية الإضاءة والصور الصوتية التي لا تعرض إلا في الغرف المعتمة، لتحقيق اتصالها الفاجئ مع المشاهد وهو يتلقى صدمة العرض المضيئة، ولا يقف العرض على تفسير فني، لكن جمالية اللوحة تكمن في مساربها الصوتية المتدفقة، ورموزها الجديدة في تشكيل مركزيتها ووحدتها الخاصة بها.

ويبدو الفنان ناصر عبد الله اكثر ولعاً بالمغامرة والتجريب، وهو يقدم لوحة عرض صوتية غريبة في تشكلها عندما استخدم التقنية الفيديوية وشاشة عرض مركبة، يتحرك فيها الزمن سريعاً جداً بخامات بيئية محلية، وطبيعة لها علاقة بزمن اللوحة عندما تستعيد الماضي وتختزل الحاضر: بظهور السفن والمياه والجسور والسيارات والرافعات والعمارات، بما يشي أن عناصر الحياة اليومية قائمة في لحظة العرض.. وأعتقد أن هذه اللوحة الصوتية هي سيرة مدينة، وضعها الفنان في مختبره الفني، لتحقيق صلته بها وانتمائه اليها.

الزمن والخوف

في الوقت ذاته تجنح الفنانة هدى سعيد سيف الى اقصى التجريب والمغامرة الشكلية وهي تعرض (الا لوحة) عندما عرضت آلة زمنية تعمل على بطارية، مستخدمة خامات بسيطة من الخشب والحبال وبكرة دوارة وساعة مرتبطة بالآلة، لتدوير الزمن، مستفيدة من النظرية النسبية لأينشتاين. وهذه الـ (لا لوحة) تمثل



وجهة نظر ما بعد الحداثة في طريقة التكوين، وكسر العادات الفنية: وهي (لوحة) التقشف والاختصار والدلالات الزمنية.

لكن الفنانة كريمة الشوملي تبدو اكثر مغامرة في لوحتها التركيبية الأرضية (الخوف) التي جعلتها في غرفة نصف معتمة، للتميز منها كتلة من الوجوه البشرية الملموسة، لتحقيق فعل الإدهاش (الخوف)، مستفيدة من نصف العتمة التي أغرقت كتلة الرؤوس المحشورة بمادة الفلين - وستبدو الفنانة الشوملي في هذا العمل المتميز اكثر انتباهاً لمشروعها الفني، عندما تتمثل لحظة اللوحة وتوجه عنايتها الى واقعيتها المركزة.

ويلتقي الفنان محمد بو لحية مع الفنانين التجريبيين في خلق لوحته الأرضية التركيبية من مواد محلية حبال ونخيل وجريد نخل، على شكل قفص يسجن عصفوراً، وربما تبدو رمزية اللوحة معروفة، إلا أن تقنيتها او مؤثراتها من تلك المواد المألوفة في البيئة تعطيها بعداً آخر، هو أقرب الى التجريب الفني منه الى الواقعي.

لوحات وتجارب

ولا تريد الفنانة ليلى جمعة أن تبتعد عن بقية الفنانين في المغامرة الشكلية، عندما قدمت بحفرياتها في سبع لوحات، اعتمدت الدوائر وانصاف الدوائر والدوائر المتعالقة والدوائر المخفية خلف الورق السميك: بما يتيح للمتلقي أن يرى هندسة بصرية محكمة، وإن كانت متعبة للمشاهد بسبب اختلاطها بحساسية العين المشاهدة.

غير أن الفنان عبد الرحيم سالم يشكل لوحاته التجريدية الخمس بالتركيز اللوني الفخم وإبراز كتلته السميكة، فيما يجنح الفنان عبد القادر مبارك الى تقديم لوحته بصفاء ألوان مركزة، وهي ألوان براقة في الغالب، ويتعامل الفنان إحسان الخطيب بتجربة فنية متميزة، عبر تعددية اللوحة المتوالدة المتكررة بلون أخضر مميز، ولعل الفنان أحمد شريف المشارك بعدد من اللوحات، تقدم على غيره باستخدامه المداح للكثافة اللونية، وتوزيع الدوائر والنقاط بمعرفة ضمنية لأبعاده الرمزية.

الفنان خالد البنا وهو يستخدم الحبر الصيني عرض خمس لوحات صغيرة بالأسود والأبيض وبتجريد مكثف، بينما تخذت الفنانة منى العريفي الى تضخيم نموذجها الزنجي وإخفاء كتلة لونية على تصويره، ولعل لوحة الفنانة ابتسام عبد العزيز (التواء): رجل ينعكس وجهه في مرآة: نموذج آخر لاستخدام الكتلة واللون الغامق، ولا يبدو موضوع هذه الفنانة جديداً، فثمة استخدامات رمزية لهذا الانعكاس المرآوي في لوحات عربية وعالمية كثيرة.

وتعمد الفنانة لمياء الكريمي، في أربع لوحات، لتقديم رسومات بأشكال بسيطة وألوان متناوبة، مستحضرة طيف الطفولة الواسع بتعدديته الأليفة.

يخلص العرض الى تقديم النماذج الجديدة في الفن التشكيلي المحلي والعربي رؤية ورؤيا، ويؤكد أن التجريب من ضرورات التحديث الفني، وأن اللوحة مشروع ومغامرة لا تقف عند حدود الجدار.