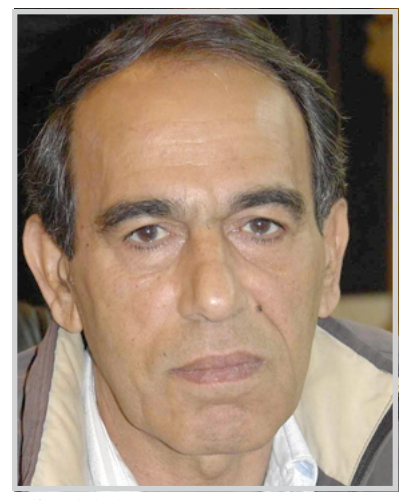
قصيدة وتعليق

خرائط درامية لـ "الشعر الهادئ"

صادق الصائغ

حفلة في سوهو

فاضل السلطاني



فاضل السلطاني

كيف تكلكلَ فوقي الليلُ،
تلك اللحظةَ، في سوهو،
حيث تعبُ الأرضُ الضوءَ من كلِّ زوايا الكونِ،
فتكورت الحربُ،
وانتشر الجندُ الموتى فوق البارِ،
وانهمر النورُ من زاويةٍ في الكونِ
على ساقِ امرأةٍ عابرةٍ
تلك اللحظةَ في سوهو؟
من أين أتى الجندُ الموتى،
وهم ماتوا قبلي،
ورأيتُ قبورهم
في زاويةٍ في تلك الأرضِ؟
كيف انتشروا في البارِ
نظيفين من الموتِ،
ثم تصاحبنا،
ورفعنا نخبَ العشاقِ المخدوعين،
وتبادلنا الرقصَ على الأرضِ؟
كنا نعرف كم نحن نحيفون وهشون
كما القشِّ وراء زجاجِ البارِ
حيث يعبُ الكونُ الضوءَ الأحمرَ من ساقِ امرأةٍ
عابرةٍ في تلك اللحظةِ
من زمنِ اللهِ الضائعِ
في تلك البقعةِ من سوهو
فنغيم..
ينطفيءُ الشارعُ والبارُ،
ويرحلُ في جنحِ الليلِ
جنودُ اللهِ الموتى..
انتهت الحفلةُ
والفجرُ تنفسَ،
مزدهراً بالدنيا، والبشرِ الضاجينَ
على الأرصفةِ البيضاء
حيث يرشُّ اللهُ الضوءَ المشروبَ طوال الليلِ
فأعودُ
وأنا أتعثرُ طولَ الفجرِ
بأحذيةِ الجندِ الموتى.

تمتاز هذه القصيدة (حفلة في سوهو) ببساطة وهدوء ظاهرين لعلهما بعض من الخيوط الرهيفة التي يتصف بها الشاعر نفسه، غير اننا سنرى ان هذه البساطة التي تتشكل من تقاطعات اليومي والبسيط تشحذ، عبر مرورها السردي وعبر نموها الارسطوي المتكون في بداية وذروة وخاتمة، مزودة بكل ما يفرد لها عمقاً داخلياً تنصهر فيه الرؤى داخل شبكة واسعة في الدلالات تلغي صمتها الادبي الخادع لتتوصل الى توتر داخلي له ارض وسماء وله ما يؤهله الى احلال "معنى المعنى" مكان المعنى الاولي العادي، عن طريق الازاحة.

اللغة البسيطة التي اعتمدها السلطاني لم تسع الى الخضوع الى اية منظومة كتابية خاصة، بل الى استرخاء لا يشوبه حشو ولا بديع ولا زخرفة فالكتابة هنا تنتج نظامها الخاص، لا عن طريق الالفاظ والتراكيب والنحو فحسب، بل عن العلاقات الخفية التي يحدثها التركيب وتفاعلات الالفاظ، والدلالات القادرة على توليد دلالات اخرى. وهذا ما يقود الى نسق من العلاقات غير لغوي والى نظام ذهني لا يخضع للعرف اللغوي السائد ولا المواضعة ولا التقليد.

تندرج القصيدة كما قلنا، بين متن فذروة فنهاية، وتبدأ بمشهد عادي: رجل ما يجلس في احد بارات سوهو (حي الملاهي في لندن) طلباً للحظة استرخاء، لكن محطته هذه تجتاحها اشتباكات ملتبسة وعنيفة تتقاطع عبرها المشاهد ويغدو ما هو عادي نهباً لتيار داخلي ، الذاكرة والوعي فيه يحتدمان وتبدأ الجزئيات المتناثرة بتخليق مشاهد جديدة تكون بمجموعها صلات جديدة وواضحة.

المتن يبدأ من:

كيف تكلل فوقي الليل
تلك اللحظة في سوهو
فتكورت الحرب
وانتشر الجند الموتى فوق البار
وانهمر النور من زاوية الكون
على ساق امرأة عابرة.

هكذا يصل العمل الهادئ الظاهر على السطح الى عمقه الدرامي عن طريق تقطيعات سينمائية فاجعة واذ تتالى البصريات الى اعماقها الدرامية ويتطور التشكيل الى حد اكتمال الصورة، تتفعل الحواس بمشهد الجنود الموتى وتترسم خريطة درامية تماسكها شديد وانتقالها من الحسي الى الذهني واضح وصريح:

انتهت الحفلة
والفجر تنعس
(.....)
(.....)
فأعود
اتعثر طول الفجر
باحذية الجند الموتى

وعبر لحظات الانخطاف التي يوفرها تيار الوعي يزيح العمل العنيف لحظة الاسترخاء ويصبح الموت مجاوراً ومحاوراً وبطلاً في "حفلة سوهو"

في رأيي المتواضع، ان هذه القصيدة (ربما في قصائد اخرى لم يتسن لي قراءتها) ستكون مفتاحاً لمؤلف آخر يشبه فاضل ولا يشبهه، ففاضل -في هذه القصيدة، يتجاوز نفسه، متخطياً- وكأنه ولد من جديد- سجله الشعري السابق، واذ ازعم ان هذه القصيدة تنتمي الى شعر اليوم، فلأنها تحتفي بتناغم وانسجام كاملين- وما اعده تطوراً في شعر فاضل هو استمرار اخلاصه للعملية الابداعية واستدعائه الدؤوب لشعرية شخصانيه مستعاد ترتيبها بالاستحداث والتجريب والتقنيات الجديدة.

نازك الملائكة ناقدة-من زاوية التوصيل والتلقي

٢-٢

حاتم الصكر

تتسم نظرة الناقدة الى القافية برؤية شفاهية. فالقافية عندها تؤدي دورا تنبيهيا لذا تصف رنينها بأنه "رنين يلفت السمع اليه"(١٦) كما انها "جرس يدق" لنعلم مقطعا او عبارة قد انتهت وهي وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة، وقد تهزه شعوريا هزا عنيفا بما فيها من سحر وأصداء ذات وقع كالمغناطيس أو التيار الكهربائي، بل هي ذات أثر سايكولوجي يرتبط بما تسميه الناقدة "سايكولوجيه القصيدة" (١٧). وإذا ما استثنينا الجانب السايكولوجي غير الواضح في أطروحة نازك الإيقاعية، واقتصاره على الدلالات والمعاني كالقوة والوضوح والصلابة، فإننا نجد حديث نازك عن القافية يتركز في جانبها الشفاهي فنيا، والسمعي تلقيا جماليا. وذلك يؤكد ما يرده المنظرون بصدد دور القافية في الشعر الشفاهي وكونها أداة إيقاعية تثبيتية أو تذكرية تحدد بشكل واضح نهاية البيت المنفصل عن سواه (١٨).

لقد عارضت نازك إطلاق القوافي دون نسق خاص. ورفضت الشعر المرسل لأنها ترى التقفية ضرورية للشعر ذي الشطرين. أما الشعر الحر فلا تريد له قوافي سائبة - كما تصطلح على القصائد التي تهمل التقفية. فهي ترى ان للقافية سحرا قد يوقع غيابه القصيدة في الهزيمة واليأس والسقوط والانهيار بل ربما رمت نازك شعراء القصيدة المدورة بالتعبير عن إحساسهم بالذل السياسي أمام اسرائيل وامريكا وعن شعورهم بالقهر والكبت والإنكسار والافتقار الى العزيمة والصمود (١٩). ذلك ان موت القافيه عندها ليس إلا خفوتا وانطفاء لموسيقى القصيدة. التي تراها معبرة عن عزيمة الشاعر "صلابته؟ إننا نعود بذلك الى المقاييس البلاغية التي أراد البلاغيون العرب تطبيقها على الشعر المنظوم شفاهياً رغم أنه في موقف المشابهة يعتمد شأن الشعر الشفاهي على القوالب الصياغية في طريقته الفنية وليس الى قوانين بلاغية متعلمة أو مستمدة من قواعد البلاغيين اليونانيين (٢٠).

٣-٤

لقد كانت القافية أمانا واستقرارا يسبب غيابها أو انتظارها الطويل دوارا أو كابوسا، كما حصل لنازك وهي تقرأ الشعر المدور، وذلك في ظني من بقايا الامتثال شفاهيا أو الاتصال سمعيا بالقصيدة. فالعين تستثير عادة هيئات صورية للكلمات وتستدعي دلالات وارتباطات معنوية لا يمكن للأذن أن تستدعيها.

وفي مجال الوزن الشعري وهو عماد الموسيقى التقليدية في الشعر نجد نازك تحافظ على رؤيتها الشفاهية. فهي كما نعرف لا تعد الشعر الحر إهمالا للوزن بشكل مطلق، بل تعده تعديلا لعدد التفعيلات وهي تنتقي البحور الصافية التفعيلة فقط لكتابة الشعر الحر. أما البحور الممزوجة المؤلفة من تكرار تفعيلتين فيتعذر على رأي نازك إقامة شعر حر منها. "لأن ذلك يبدو لاهثا متعبا بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقي" (٢١) كما تقول - فضلا عن عدم استساغة الأذن العربية لايراد تشكيلتين مختلفتين في بيت واحد. وفي هذين الحكمين تستجيب الناقدة لرؤيتها الشفاهية لأنها تتخيل جمهورا مستمعا وشاعرا منشدا ثم تشتق هذه الأحكام الذوقية.

لقد جرب شعراء كثيرون كتابة قصائد حرة الوزن على بحور مختلطة التفعيلة وكان استثمارهم لايقاعها موفقا في توصيل الحاله الشعريه (٢٢). فلماذا القطع بتعذر النظم الحر على هذه البحور؟

إن نازك تتخيل - لشدة رهافتها وحسها الشاعري - أن التفعيلات قد تقع موقعا ثقيلا في السمع أو شنيعا، وربما تصفه بأنه قبيح الوقع أو عسير على السمع (٢٣). وما ذلك إلا لأنها تبحث في الوزن عن إيقاعات موسيقية عالية، تصل الى الاسماع دون محتوى شعري، ما دامت قد تحققت فيها المزايد العروضية التي تتخيلها نازك للقصيدة النموذج. ولهذا ترفض نازك أي بحث عن الشعر خارج الوزن، وترى أن كتابة قصيدة النثر بشكل شطري يسيء الى الشعر الحر ويختلط به. كما أن الشعر المترجم، لخلوه من الوزن، لا يستحق برأي نازك أن يكتب شطريا. ولكن تشددها هذا يخف حين تناقش الجانب العروضي في المسرح الشعري، فتقول بصدد (مصرع كليو باترا) لأحمد شوقي" إن الشاعر لم يلتزم فيها وزنا واحدا لأن موسيقيته العالية تجعله رتيبا في مسرحية، يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات على الأقل.. ولشعور المشاهد والقاريء بالملل، لأن قوة النغم في هذه الأوزان تسيطر على المعاني وتحبسها" (٢٤) وهذه المرونة في تغيير الأوزان داخل المسرحية الشعرية، يقابلها تشدد في تطوير عدد تفعيلات البيت الواحد في الشعر الحر، أو استخدام تفعيلتين لبحر ممزوج، أو الاستعاضة عن موسيقى التفعيلة بإيقاع داخلي يهبه النظم الشعري الخاص كما في قصيدة النثر وما ذلك في ظني إلا ترجمة لهيمنة الرؤية الشفاهية ووجهة النظر المتمثلة بفهم الشعر بكونه موسيقى وأداء. وهو ما تعاني منه نظرة الشاعرة الناقدة الى الفن الشعري حتى لتربط الأوزان أحيانا بالشعور أو الحالة النفسية، دون أن يقوم دليل ثابت على إطراد التفسير النفسي الذي يربط الحالة الشعورية بالبحر واختيار تفعيلة محددة لحالة خاصة أو غرض أو موضوع محددين.

٤ - الغموض وتأدية المعنى

بدأت نازك ثورتها التجديدية بالمقدمة النظرية المهمة التي تصدرت ديوانها (شظايا ورماد). واعتقد أن العودة الى هذه المقدمة، رغم تراجع الشاعرة عن أطروحاتها كلها، ذات نفع دائم، لأنها تمنحنا ما كانت النيات التجديدية تريده وترغب فيه، قبل أن تتعدل أو تتراجع وتخفت.. فكأن الأمر متعلق بذاتيتين مختلفتين هما ذات الشاعرة الطموح، وذات الواقعية.

٤ - ١

وفي هذا الصدد نقرأ رأيها في الغموض إذ تدافع عما تسميه "القوة الإيمائية" للألفاظ كما اعتمدتها المدارس الرمزية والسريالية التى اكتنزت أثقالا من الرموز والأحلام الباطنية والخلجات الغامضه واتجاهات اللاشعور (٢٥) لقد ربطت نازك بين النفس البشرية "المغلفة بألف ستر" وغير الواضحة كما تقول، وبين الشعر المعبر عن هذه النفس، فكان الشعر تعبيرا رمزيا في رأيها بأساليب ملتوية عن النفس وتحدثنا هنا عن عوالم بعيدة يستغورها الشعر،تحدثنا عن ذكريات منطمسة راكدة في أعماق العقل الباطن منذ زمن، وصور عابرة منسية يتلقفها العقل الباطن ويكنزها.. ويغلق عليها الباب.. حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعى، أطلقها صورا غامضة، لا لون لها ولا شكل (٢٦). ولأجل رمزية الشعر وتعبيريته معا، تشبهه نازك بالأحلام وما يجري خلالها من استذكارات واستدعاءات لا تخلو من (إبهام) هو جزء من الحياة البشرية.

٤ - ٢

وإذا كان هذا هو رأيها في ظاهرة الغموض والرمزية الشعرية التعبيرية في مستهل حياتها الشعرية (١٩٤٩)، وإذا كانت تبرر حتى الهذيان الداخلي والشرود فإنها ستظل ترهنه بموقف التوصيل، مشيرة دون تصريح الى وجوب تقبله من القاريء وفق تلك المحركات والدوافع اللاشعورية. لكنها بعد حين ستبدأ بالتحفظ على (كمية) الغموض ودرجته ومنطلقاته، فهي تحذر الشاعر العربي الناشيء من "تكلف الغموض" (٢٧). والإغراب، واحتياج الشعر الى شرح كي يفهمه القاريء. هذا (الغموض المصطنع) فنقول عن الغربيين الذين استشهدت بهم هي نفسها، من قبل في هذا المجال. كما أنها تربط الغموض بالمعنى! إذ لابد من إنارة أغوار النفس وعرض جوانبها. واضفاء المعنى على ما يبدو للعين غير ذي معنى. بل تصبح مهمة (الشاعر العظيم) هي فك عقد المبهم، وإعانة القاريء على تحسس المعاني الخفية والدلالات التي تختفي وراء المظاهر الغامضة في الحياة والطبيعة. لقد صار للإبهام نص يحدده في رؤية نازك فهي تحدثنا الآن عن الإبهام الجميل (الرائع) بمقابل التعقيد المصطنع الذي يسببه ضعف الموضوع وفوضى الصور، وركاكة الربط وقلة المحصول اللغوي.

٤ - ٣

هكذا يختلط موقف التوصيل بالتلقي. فلابد للشاعر من (إنارة) أولية للغموض، ثم لابد من مساعدة على مستوى التلقي، كي يفهم القاريء المعاني أو دلالات النص. فهي تسخر من القائلين بأن الشعر الذي لا نفهم منه شيئا إنما هو شعر عميق !

إن الشعر في رأي نازك لابد له من "مسحة من الغموض" على مستوى التوصيل مما يظهر أثره في المتلقى. إذ أن هذه (المسحه) تجعل المعاني مثيرة للتعطش في نفس القاريء (٢٨) وهنا تضع يدها على نقطة مهمة في تلقي الشعر، إذ لابد من هذا الشعور بالتعطش، لبذل جهد مواز لجهد الشاعر، كي ندرك مرامي النص وأهدافه، ونتعرف على أسراره. لكن نازك سرعان ما تهمل هذه الإلماحة التقبلية الذكية، لتعود الى موضع التوصيل، فتحاكم نيات الشعراء الشبان لأنهم "يبالغون مبالغة شديدة في إضفاء الغموض على شعرهم حتى أصبح القراء المثقفون يشكون أنهم يقرأون قصائد كاملة لا يدركون لها معنى" متناسية استهانتها هي ذاتها (بالموضوع) وحديثها عن أغوار النفس، ومناطقها المعتمة المنسية التي تظهر في الشعر كما في الأحلام.

٤- ٤

إن ضعف الجانب التقبلي في تحليل ظاهرة الغموض وتحفظ نازك على مظاهرها الفنية ينسحب الى المناداة بالمعنى والفهم كعمليتين إدراكيتين حقيقيتين على مستوى الفن الشعري الذي نعلم أنه يحيل الأشياء والانفعالات الى ما يعادلها فنيا، عبر ترميز ينفرد به الشعر، لأنه لا يقدم الوقائع بما يماثلها خارج الشعر. ويصبح موقف الناقدة متأخرا حتى عن موقف النقاد القدامى كعبدالقاهر وابن الأثير الذي تستشهد نازك بما نقله عن الصابي من أن أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه.

إن دور القاريء يضمحل على مستوى التلقي، لأنه لا يقوم بفعل تشاركي لخلق المعاني وتحليل أبنية النصوص ومعاناة قراءتها وفق ما يتطلبه عقد (أو ميثاق) القراءة المتواطئ عليه بين النص وقارئه.

ولقد انتبهت نازك نفسها الى هذه الشراكة كشرط لفهم الشعر وتحليله حين دعت الى قراءة ابن الفارض واستجلاء ما فيه من رموز بقراءة البيت الواحد عدة مرات قبل أن ننفذ الى معناه الذي يتغير ويكتسب ألوانا وأعماقا كلما تأملناه (٢٩) وهي بذلك تشير الى المعنى الأول القريب للشعر الصوفي ضمن القراءة المباشرة التي تحلل الألفاظ والصور وفق مدلولاتها المباشرة في القاموس الغزلي، والمعنى الأعمق البعيد الذي يتكشف عن أفكار ورموز مذهلة.

وأظن أن مقياس (الغموض) لدى نازك ظل فنيا يخص المرسل ورسالته أي الشاعر ونصه. بينما أهملت دور المتلقي في فك أسرار هذا الغموض الذي نرى أنه كامن في طرائق القراءة ذاتها.

أما (المعنى) فالشاعرة تتحدث عنه في مستويين : واحد واقعي، مباشر يرتبط بالفهم والتعبير عن ثيمة واضحة أو موضوع محدد. وآخر رمزي بشرت به في مطلع حياتها الشعرية، ثم أنكرته على الشعراء حين رأت أنهم أسرفوا فيه. ثم عادت أخيرا، وبعد تحولاتها الاعتقادية الى الدعوة اليه شرط أن يسهم القاريء في الكشف عنه لأنه يمثل السطح الثاني البعيد كما في النص الصوفي (والفارضي خاصة).

٥- التذوق الجمالي والأسلوب

٥ - ١

اهتمت نازك بهذا المحور ضمن اهتماماتها بالتوصيل،فرأت أن الذوق عنصر مهم في مكونات الشاعر على مستوى اللغة واختيار المفردات يقابله على المستوى الجمالي (التقبلي) ما تسميه التذوق. وهو يتصل بالقاريء الذي يجد متعة جمالية في الشعر إضافة الى الفائدة.

لقد تقدم منظور نازك النقدي على معاصريها كثيرا حين نبهت صراحه الى ان الموضوع "اتفه عناصر القصيدة" (٣٠) وان الهيكل (الذي تعني به الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع) هو أهم عناصر القصيدة. فالقصيدة عندها (ليست موضوعا وحسب، وإنما هي موضوع مبني في هيكل) (٣١).

٥ - ٢

وهذه الإشارة ذات أهمية كبيرة تبني عليها الشاعرة تفصيلات دقيقة تخص الهياكل المقترحة لوصف القصيدة العربية.

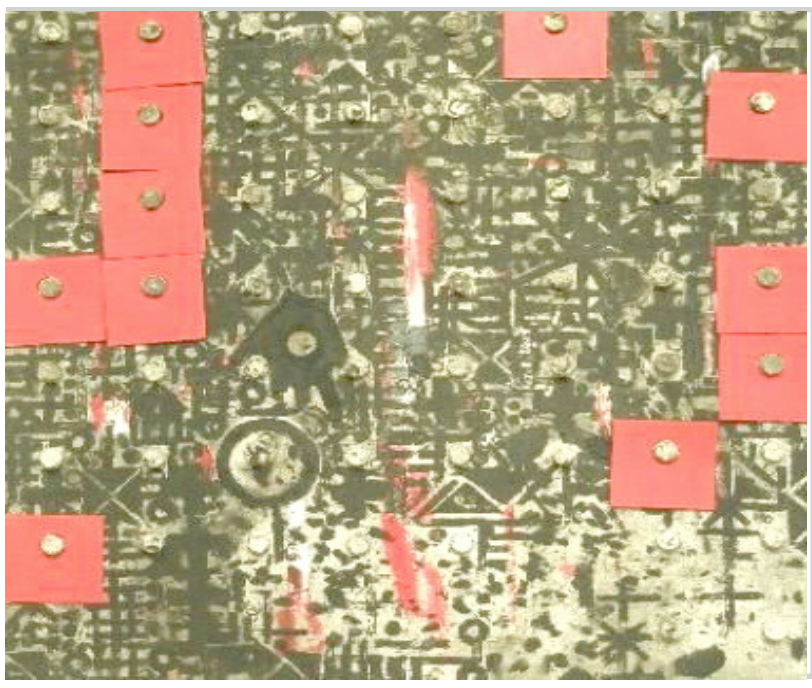
فهي ترى بدءا أن عالم القصيدة خاص، منفصل عن عالم الشاعر. وهذا يرتب أن يكون لها كيانها الخاص المنعزل عن المبدع، ويرتبط على مستوى التلقي قراءة تفصل بين النص ومبدعه،أو بين عالم القصيدة وعالم الشاعر.

في التشكيل العراقي

هناء مال الله ومها مصطفى ومناوراتهما التشكيلية

(كتب الفلسفة والأعمال الفنية تحتوي بدورها على قدر يصعب تخيله من المعناة تجعلنا نستشعر مجئ شعب. انها تشترك في المقاومة ، مقاومةالموت والعبودية ، مقاومة ما هو مرفوض كليا ، مقاومة العار والحاضر.)

جيك دولوز
ترجمة: علي النجار



لم يكن التجريد غريبا عن التشكيليين العراقيين، وبدأ كان هاجسا للعديد من تشكيليي الستينات، تأثرا، ومن ثمة بحثا لمرجعيات تبحث عن بينة او بنية بيئية ما. وما اعمال الفنانة التشكيلية العراقية (هناء مال الله) الا اندراجا ضمن شوط التجريد الذي يبدو لا نهائيا في مسيرة التشكيل العراقي، رغم ما رافق نتاجها من تسميات او تفسيرات او تنظيرات هي بالأحرى احالات لمرجعيات ثنائية ملتبسة، مادية صلبة، ومرجعية تاريخية اثرية، اظافة الى الغازها او مدوناتها الصوفية الهوائية، وهي كوريثة لتحديث أثر سابق، فانها لا تني عن البحث في الوقت الحاضر عن مخارج تشكيلية تناور ازمنة حرجة وضمن شروطها التشكيلية نفسها. وما ورثته من تجريدي الستينات هو هذا الولع المبرح بسطح العمل (اللوحة) والسطوح الأخرى المتعددة.

من جيل احدث، لم تبتعد التشكيلية العراقية الأخرى (مها مصطفى) عن مساحة الأداء التجريدي التشكيلي رغم اختلاف مصادرها المعرفية والتعبيرية والتي تعمقت بعد هجرتها العراق اواخر التسعينيات. ومنذ نعومة تجربتها لم تجد في الموروث العراقي منفذا ما لتجربتها. وقطيعتها هذه رافقتها لسنواتها القادمة تطلعا لهواجس اغترابية تنأى عن البوح المباشر. وهي في سبيل الأمساك بتلابيب تجربتها الحسية تنصلت عن مخلفات الأرث الشرقي بتفاصيله المكتظة وصولا الى منطقة الكفاف الوجداني بجذور قاطني الشمال الأسكندنافي حيث تقيم.

لقد اختلفت سبل هاتين التشكيليتين بشكل ملفت، رغم حاضنهم الأول. اختلافا لا يبتعد كثيرا عما نشاهده ضمن جغرافيات العراق المتعددة من حوامل حساسية متعددة (تشكلت كحاضنات نفسية عبر عقود عديدة). فهناء المتلبسة هندسة فضاءات تشكيلية موغلة في القدم، لا تزال تؤكدها بدراسات اثرية مثلما هي مشاعة هي ايضا ذاتية. ولعها الأركولوجي النظري والعملي قادها بعيدا عن اطر التسويق الفني والعابه البهلوانية. في الوقت الذي قادت قطيعة مها (جغرافيا وتاريخيا) اهتماماتها الأستثنائية بجغرافيا حاضنتها الجديدة وثقافتها التسويقية، ثقافة تطلبت منها جهدا واضحا لفهم خصائص المواد التشكيلية الأولية وبما يوازي امكانياتها التعبيرية المتماهية وثقافة هذه الحاضنة الجديدة. وان كانت مادة التشكيل الأولية عند هناء خاضعة لمناورة تفاصيل اعمالها كحاضن لخرائط رموزها البارزة والمطمورة وخاضعة لطوبوغرافيا الأثر. فالمادة عند مها غالبا ما تكتفي بخصائصها الجوهرية ضمن اداء محكم تتحكم فيه حساسية تقليلية واضحة.

ولع هناء المعرفي النظري متمكن من نصوصها التشكيلية، وهو الذي يعمر بناءاتها المتراكمة، وغالبا تجاوزا تنظيريا لفضاءات فنتازيا الروح. وما حدث من شرخ لأزمنة العراق المعاصرة لم يكن بعيدا عنها، لكنه بقي في حدود صرامة هذه النصوص التشكيلية بعتمة طبقاتها الاركولوجية. وهو امر بات متداولا عند العديد من تشكيلي العراق المعاصرين (وبالذات ابرز تشكيليي الداخل)، وعلى الضد من التيارات التشكيلية المعاصرة التي انتبهت الى اهمية تفاصيل الواقع المعيش البيئي والأنساني، واعادة صياغاته بشتى السبل الأدائية المتاحة ومرورا من التفصيل الجزئي المهمل الى فنتازيا تتعدى عوالمه. لكن هناء وعن قناعات تلبستها منذ البدءلا تزال تحاور تضاريس العمل الأثري وبكل عتمة طبقاته وحتى تجاوزا لأثر مستحدث مستقطع من وسطه المحيط، لكنه منتقى بعناية ضمن نفس ذلك الحس الأثري، ولا يزال مستحكم في سطوح اعمالها كنصوص تشكيلية مكتفية بكفاية فاعليتها، وكأحجية كثيرا ما تكون صوفية تحاول ان تتكشف عن انتهاكات بيئية، هي الأخرى اثرية متصورة. هذا التستر والكشف المختزل هو الذي يبقي اعمالها ضمن مساحة فراغ ما من مجمل التشكيل المعاصر. ولم يكن الأمر بالنسبة لها امتيازا، لكنه يبقى كنتيجة متوقعة لأفرازات حاضن ثقافي لم يترك للمبدع من مجال لمحاورة او مناورة عزلته الا حيزا ضيقا هو في معظمه عدميا. ولم يكن له من خيارات الا في حدود استساغة الأقامة فيما وفره هذا الحيز من مسالك تطرح الذات الغائبة بديلا عن حاضرها، ولم تكن هذه الذات الا بقايا من نصوص او احفورات مجردة الملامح تشد في نفس الوقت لأعماق الروح او الغياب بعيدا عن مسارب اضواء الحياة المعاصرة وصراع او مناورة مفاعيلها الثقافية.

المعرفة التشكيلية عند مها مستمدة من محيطها الجديد تفاصيل منتقاة بعناية من حاضن بيئي واسع، ومن فسحة واسعة لممارسة حرية اسلبة اي اثر ملتقط، سواء كان جاهزا او مفكرا به بعيدا عن ضغط وسط محدد برقعة معرفية تشكيلية مؤطرة بضوابط هي بالأساس تعداها الزمن (لكنها لا تزال فاعلة في الوسط التشكيلي العراقي المحلي). وما انتقالاتها او انتقاءاتها لأساليب موادها الأولية سواء كانت فلزا او باطونا او نسيجا او ضوءا او غير ذلك، الا شاهدا على حريتها الأدائية المعاصرة. ولا وجود لمساحة التنظير في اعمالها، كونها تختزن حيوات موادها المتشكلة او المصنعة، والصنعة هي الأخرى حكاية، لكنها تبقى تحافظ على حكاياها الأسطورية المعاصرة، وكتميمة هنا فهي غالبا ما ترافق هندسة الأنشاءات المعمارية او فراغاتها. مستمدة شرعيتها من صلب وظائف صلابتها او هشاشاتها المادية. وان اصبحت نصوص مها التشكيلية نصوصا فاعلة، فان فاعليتها كثيرا ما لا تتعدى وظيفتها التشكيلية والمعمارية في ان واحد.

الزمن عند هناء، وكما تعتقده تاما، بمعنى انه لا فرق لديها بين زمن ماض وزمن حاضر. ما دامت تسترجع دوما ازمنة ما من انقاض ركام ثقافي هو الأقدم. لكنه يبقى لديها في حدود ذاكرته الأثرية، وبحدود ما تؤطره معارفها التشكيلية. وان كانت الأوفاق وجداول ارقامها، وهي بعض من اهم ادواتها التعبيرية، تشكل لديها حلولا تشكيلية معرفية. فالأوفاق ايضا تبقي محافظة على تهيئات مبتكريها كخطابا ملغزا ومطمورا، وليس كما يفضل ان يكون الان خطابا معرفيا تواصليا. وان كانت لوحة هناء المرسومة او المشكلة لم تفقد مخططاتها الوفقية، الا أنها في نفس الوقت لا تستطيع ان تشكل وفقا تقليديا، بقدر ما تحافظ على تشكيليته الهندسية الأساسية المستوية على الرغم من اجتراحها لعناصر اخرى. ولذلك تحددت سبل ادائها ودائما بصرامة هذه الهياكل الخطية وبعقلانية متصورة تسد امامها سبل النفاذ الى واقعها المعاصر المحيط والأوسع. وبالرغم مما يبدو من حداثة خطابها، لكنه يبقى متماهيا وازمنة فقدناها منذ عقود.

اما الزمن عند مها فهو اني. فبحوثها التشكيلية لا تزال بنت زمنها، وهي خلقتها عبر متابعات مستمرة ويقضة لما يستحدث على الساحة التشكيلية العالمية. ومع ذلك فان المتابع لمنجزها لا يستغرب من كون هذه الصرامة التي تعامل بها اعمالها لم تكن متاخرة. فهي رافقتها منذ نظوج تجربتها الأولى في تسعينيات العراق، لكنها اغنتها من خلال احتكاكها في السنوات الأخيرة بالوسط التشكيلي الأسكندنافي. ولقصر تجربتها العراقية وديناميكية بحثها التشكيلي خارج اطر التشكيل العربي المألوفة. فقد وجدت نفسها متنصلة من مجمل تأثيرات الوسط التشكيلي العراقي. ولكونها اصلا تدربت على تقنيات السيرامك والتي ابقتها على مبعدة من عادات الرسم والنحت التقليدية. وبالرغم من ان بعض اعمالها ولحد الان لا تزال تحمل بصمة الفورمات السيراميكية (الفخارية) المعاصرة. الا ان تجاربها الذكية على المعادن والخامات المختلفة، خلقت لديها القدرة على تطويعها وبما يخدم افكارها، وخارج ما تختاره من اطر عناوينها. فان اعمالها تندرج ضمن الأساليب او الأشتغالات التقليدية المعاصرة. اساليب المادة التشكيلية الأولية كأنشاءات في حدود اداء ادنى، لكنها تحافظ على جوهر التعبير المادي وكمعادل روحي او بيئي احيانا. فازمنة الأنقطاع عن المنشأ هي التي اوصلت مها لنتائجها المتقدمة هذه. بينما ازمنة التواصل الملتبسة غير السليمة اوصلت نتاج هناء لتعقيداته الطوباوية.

يعاني التشكيل العراقي الذي يحاول ولوج منطقة التعبير عن محننا المعاصرة وبما رافقها من لا معقولية العنف المبرمج. من قصور واضح في الأداء وما يتبعه من تصورات او افكار محركة، والفكرة باتت الان مهمة في اخراج العمل التشكيلي. والقصور ناتج اولا من الأصرار على اعادة نفس التجارب السابقة في زمن مختلف، زمن العنف الفالت هذا، وثانيا في عدم الألتفات الى التجارب العالمية المعاصرة والتي تناولت بشكل ما ما يوازي هذه الأزمنة المرعبة. والمعاصرة العالمية هي بالأساس تجارب شعوب العالم التشكيلية بدون استثناء، ذلك بعد رفع الغطاء عن عصر الحداثة الأوربي النزعة. وبمعنى ان كان الدم لا يتحول الى ماء فهو الأخر في العمل التشكيلي المعاصر كذلك. وان كانت حوادث التفخيخ المرعبة قاسية لأبعد الحدود، فهي الأخرى كذلك في التشكيل.