

إبراهيم المزيّن:
وجوه رمليّة.. وأقنعة ورقية صادمة

حاوره: عاطف أبو سيف *

«إبراهيم المزيّن» (1) واحد من القلائل الذين يذهبون إلى المختلف في الفنّ بإصرار. والاختلاف ليس بأيّ ثمن، كما قال لي إبراهيم، بل الاختلاف الواعي القادر على تحديد علاقة جديدة مع العمل من جانب ومع المتلقي من آخر، قدرة على توسيع أفق القراءة وقدرة على التمايز. والفنان الذي لا يعرف تفاصيل العالم حوله ليس بالضرورة أن يكون مغترباً عنه بالمعنى النفسي الكئيب للكلمة، بل هو في المحصلة خارج تاريخ الفنّ. من هنا كان الإصرار الدائم على متابعة ما تمّ تحقيقه في الفنّ. أعمال إبراهيم المزيّن من بداياتها من البورتريه حتى الوجوه الرمليّة المصنّغة بذاكرتها المجمدة، والأقنعة الورقية كانت صادمة وقدرة على الاستفزاز وعلى إثارة عشرات الأسئلة. هذه الهواجس وهذه المحاور كانت في هذه الدردشة (فهذا ليس حواراً بالمعنى الكلاسيكي للكلمة) كانت في مرسوم أو محترف إبراهيم المزيّن في الطابق السادس من إحدى بنايات غزة. كان إبراهيم يُعدّ لافتتاح محترفه في منتصف الصيف. وكانت أعماله منتشرة في غرف المرسوم وفي صالته. وكانت هذه الدردشة بين هذه التفاصيل وحولها.

ثقافة الـ(ما بعد)

* في ظلّ تسارع ذهاب الفنّ التشكيلي باتجاه الإنستالشن (Installation) والتشكيل الأدائي (Performance)، إلى أين نذهب؟

– العصر الذي نعيش فيه هو في الأساس عصر الثورة الصناعية الثالثة، ولا يمكننا الحديث عنه بعيداً عن هذا السياق. ما يميّزه بالأساس هو موت فكرة النظريات الشمولية، والبعد الواحد للأشياء.

من هنا جاءت ملامح هذا العصر، مثلاً، قد تكون لكل فرد نظرية خاصة في الأزياء، وفي الفن التشكيلي، هناك إمكانية عالية، (وهذا في الحقيقة ما يحدث) لوجود أكثر من عصر، سواء من الأزياء أو من التشكيل في عمل واحد، و شكل واحد.

تجد الانطباقية و«ما بعد الحداثة» في تركيب واحد. في العالم هناك معارض تعرض فيها أعمال كلاسيكية، ولا تخلو هذه المعارض من الـ(Performance) والـ(Installation).

هذا هو العالم، لا يمكننا القول في ظلّ هذه الرؤية: إنّ البشرية ذاهبة إلى الـ(Performance) أو إلى الـ(Installation)، لسبب بسيط، هو أنّ تقاليد المفاهيم الأحادية قد ولّت، ولم يعد لها مكان في عالمنا المعاصر، فيما مضى كان هناك البناء القبلي في تركيب النظرية، وكان يحكم رؤيتنا للأشياء. كل نظرية كانت تبحث عن فرادتها في تفسير العالم، وتقديم رؤيتها لعلاقاته وميكانيزماته.

الماركسية في جوهرها كانت تريد أن تخلق عالم جمالها الخاص، تخلق فكرة دقيقة لتنظيم الكون وتفسير علاقته ونظمه.

أفكر أنه في الربع الأخير من القرن الماضي، باعتبارنا في القرن الجديد؛ الحادي والعشرين، انتهى كل

هذا الحديث. لم تعد هناك نظرية كونية، وآراء شمولية، ولم يعد هناك انحياز إلى التاريخ العظيم والقيم المطلقة.

«إننا نذهب أكثر في «ما بعد الحداثة»؟

– نحن في حقبة تداخل الحقب. في عالم الأزياء ترى أكثر من حقبة تاريخية، كذلك الأمر في الفن التشكيلي. لا علاقة للأمر بفكرة الموضة، كما يعتقد الكثير من الناس. لا شيء يمكن أن نفسره بأنه جاء هكذا، لا وجود لشيء اسمه موضة، إذا كان تعريف الموضة «جاكيتة» بهذا الشكل أو ذاك، فهذه فكرة مغلوطة تحتاج إلى تقويم. لاحظ أنه منذ زمن انتهى التعامل مع مفاهيم الموضة بمثل هذه الطريقة. لم يعد الشكل مهماً، هناك تعامل أكثر مع المادة وليس مع الشكل، والأمر لا يختلف كثيراً في الفن التشكيلي.

لفترات طويلة كان شغل الفنّ الشاغل البحث الحثيث في التكنيك، لذلك ربما كانت المدارس الكثيرة في الفنّ انعكاساً لمثل هذا البحث، وهذا التّنوع في التكنيك، لكن الشغل على التكنيك انتهى.

لا فائدة من البحث الآن، أعتقد أن «فرانس بيكون» كان آخر التكنيكيين، بهذا المعنى صار التركيز أكثر على الـ(Concept) / الفكرة، منه على التكنيك، لم يعد مهماً التكنيك، الذي يستخدمه الفنان أو المدرسة التي ينطلق من فهمها بقدر أهمية الفكرة التي يريد أن يوصلها.

ماذا أريد أن أقول؟ هذا هو المهم، وهذا هو السؤال المركزي

في الفنّ اليوم.

الفن مشروع لا يمكن اكتماله

* الشكل سقط على حساب الموضوع، التجديد في الفكرة بغض النظر عن آلية توصيلها؟

* لكن، ربما نستطيع القول: إنّ «ما بعد الحداثة» ذاتها أعطت مشروعية للمشروع «ما بعد الحداثي»؛ بمعنى وهبته الديمومة، الأمر الذي يشكك في نزاهة انتهاء المطلق كما تميل «ما بعد الحداثة» للقول والتأكيد.

– التكنيك كان دائماً مهماً، لكن، فيما مضى كان التكنيك يأخذ شكل الموضوع، كان يسلب الموضوع الأهمية المنوطة به بوصفه موضوعاً بذاته، في كثير من الأحيان تختفي الثنائية: الشكل والموضوع، لحساب الشكل. الآن هناك شيء من هذا القبيل، يحدث ولكن بطريقة تختلف، ربما معكوسة. هناك تداخل بين الشكل والموضوع، حيث إن الموضوع يأخذ طابع الشكل. مثلاً، عندما نتحدث عن الـ (Object) بوصفه عملاً فنياً، مثل أن نضع شيئاً ما على أنه العمل الفنيّ، هنا يصبح الموضوع هو الشكل ذاته.

– أهم ملامح «ما بعد الحداثة»، تذكر إيهاب حسن هي «اللا تاريخ» وانتهاء القضايا الكبرى في كل ما كان يشغل البشرية في حقل المفاهيم والأفكار، «ما بعد الحداثة» أصرت أن الفنّ يتجه نحو الهامش، لاحظ مثلاً سوء الفهم الحاصل عندنا.

من هنا ومن هذا الفهم، لم تعد هناك أهمية كبرى للسؤال: إلى أين نحن ذاهبون؟ سواء للـ (Installation) أو للنحت البيئيّ. مثل هذه الأسئلة لا تفيدنا بشيء.

فكثير من الفنانين الفلسطينيين حاولوا رسم لوحات تعبر عن القضية الفلسطينية، الأمر الذي قد يبدو مدهشاً من جانب بحثي، لكنه ليس كذلك عند القراءة الجادة والتأمل الرصين.

أدونيس يقول: «إنّ التاريخ في العمل الثقافي يمشي بشكل دائري»، لا أخطئ أدونيس، لكنني أرى أنّ في الفنّ إجمالاً أماماً ووراء، من هنا وفي هذا الفهم، قد يكون الكثير من المبدعين القدامى (Post Modern) ما بعد حداثيين، هناك دائماً وراء وأمام، حركة متتابعة تتحرك بحرية واضحة.

مشكلة الفنّان الفلسطيني، وأقول، أيضاً، الشاعر والروائي أنه يحاول أن يضع كل ما يعرف، وهذا سوء فهم حاد لواقع الفنّ والثقافة.

بتأمل الشرط «ما بعد الحداثي»، أميل إلى الاعتقاد بوجود شيء اسمه بعد الثقافة (Post Culture). بمعنى أنني أرسّم أو أكتب في شيء ما بعد الثقافة، مثل قولنا بعد الحداثة، «بعد الدادائية». التسمية ليست ذات أهمية، ولكن عند البحث والقراءة أنت بحاجة إلى أن تطلق على العصر اسماً يميّزه. المهم الجوهر.

«ما بعد الحداثة» ترفض التاريخ والقضايا الكبرى،

لذلك لا نتوقع منها أن تعتد بنفسها، تذكر «ميلان كونديرا» حين تحدث عن «رامبو» في عملية بحث «رامبو» عن الجديد، قال: إن عليك أن تخون «رامبو» في سبيل أن تنتصر لأفكار «رامبو». وهذا دقيق وينطبق على «ما بعد الحداثة» وعلى الثقافة.

* بمعنى ضرورة تجاوز المنجز؟

– الفنّ لم ينجز بعد، كما قال «كانط»: «الفلسفة لم تنجز بعد لكي تقوم بتعليمها»، والفنّ لم ينجز بعد لكي نقول: يجب تجاوزه، فهو شيء لا يزال في طور التشكّل، مفتوحاً، يحمل تفاسير جديدة، صياغات جديدة، الفنّ لم ينجز ولن ينجز.

إذا كان السؤال لماذا؟ ببساطة علينا الانتباه لمفصل مهم في علاقتنا بالفنّ، طالما بقي الإنسان والطبيعة هما الأهم في عالمنا تتولد حاجة دائمة في هذا السياق لاستقصاء الغامض والمجهول، وفتح احتمالات لا نهائية للأشياء تقع تحت سقف غير المنجز، فإذا قلت: إنّ الفنّ غير منجز فأنت تنطلق من افتراض أن هناك ما لم يتم التطرق إليه، وهذا سؤال أكثر منه جواباً، بمعنى أننا لو استطعنا إنجاز شيء اسمه الفنّ، فبالتالي نصبح عارفين ماذا نريد من الفنّ. استحالة ذلك واردة، ببساطة لأن الفنّ مشروع فردي، كما أعتقد، كل واحد له منطق، لا يوجد شيء مطلق وشمولي في هذا، القضية فردية. بصراحة أنا خائف من مثل هذه الجمل، لأنها تعطي أطراً لشيء غير قابل لأن يؤطر؛ الفنّ.

* الفنّ لا يمكن له أن يأسر نفسه في تحديد، وبذلك يصعب القول بماهيته، لكن يمكن الاستدلال عليه؟

– ما نعمل به هو الفنّ، وكل همنّا هو الفنّ في ذلك. لكن، من باب الحفاظ على الفنّ، لا يمكن إعطاء أي تعريف لماهيته، الأمر قد لا يقتصر على الفنّ، أميل إلى الاعتقاد أنه ما زالت هناك أشياء كثيرة في عالمنا بحاجة إلى استقصاء من النفسي إلى البيولوجي، هذا ينبّهنا إلى الأسئلة الكثيرة التي يجب أن نلتفت إليها، ببساطة لأنّ عالمنا ما زال به بؤر كثيرة مجهولة وهي قابلة للكشف وبكشفها تتولد أسئلة جديدة. من هنا تبقى الحاجة ماسة للفنّ، ولا تنتهي، وبالتالي لا يمكننا الحديث عن الفنّ المنجز.

* الفنّ المنجز فن ميت؟

– بطريقة أو بأخرى، إذا تحدثنا عن أننا أنجزنا الفنّ، فالخطورة تكمن في أننا قد نميل إلى التساؤل، أو الاعتقاد أن للفنّ وظيفة معينة يجب أن يؤديها، بكلمات أخرى هناك «جدوى» للفنّ، و«الجدوى» هي أخطر شيء على الفنّ. لأنه ببساطة، أيضاً، إذا عرفت جدوى الفنّ وقام شخص ما بتحقيقها، قد يتبادر إلى ذهنه أنه أنجز الفنّ.

* إذاً، أين تكمن جدوى الفنّ، إن وجدت؟

* للأمر علاقة بالذائقة وبناء علاقة ذائقية جديدة؟

– الذائقة شيء يختلف من فكرة إلى أخرى. «أمبرتو إيكو». مثلاً، يتحدث عن «الفن المستهلك»، «وكونديرا» عن «علم الصورة»، من باب الادعاء أن تقول: أنا فنان إذاً أنا أشكل ذائقة ما، أو تقول: إن فني سيتحول إلى ذائقة ما في المستقبل أو الآن، نحن نعيش في عالم جديد له قوانينه. في عصر «علم الصورة»، أفكر أن هناك شركات احتكار ضخمة تستخدم كل المنتج الفني بهدف تحويله إلى ربح، إلى رأس مال، وهي بالتالي تحدد الذائقة، وتشكل معطياتها. رأس المال هو الذي يحدد الذائقة. فلاسفة هذه الشركات يحددون قيم الجمال / الفن. هناك قدر كبير من البراءة والسذاجة في أن يدعي شخص ما أنه يقدر على تغيير الذائقة، وبالتالي كسر قوانين العالم، ببساطة، لأن رأس المال هو المحدد لقيم هذه الذائقة، وليس لرأس المال من جدوى إلا الربح.

* والفنان هل يضيع؟

– عليه أن يستوعب عالمه، الأسئلة التي يطرحها على نفسه ليس بالضرورة أن تكون الأسئلة نفسها التي يطرحها رأس المال أو التي يطرحها الناس. لكن علينا الانتباه إلى أن الذوق الذي تشكله هذه الشركات. ورأس المال هذا يعتمد على فنانين وكتاب أو كما أسميتهم قبل قليل: «فلاسفة رأس المال»، بغض النظر عن إذا ما كانوا ذوي فهم راق للفن، هم أوفياء لعصرهم، يريدون أن

– أفكر أن جدوى الفن في عملية الإنتاج، في عملية الخلق الفني ذاتها، لا شيء يوجد خارجها أما سؤالنا كيف نفهم، فوقتها نحتاج إلى شيء بحثي. نستطيع التحدث عن لوحة، عن مسرحية، ونستطيع أن نحكي عن المسرح أو حتى عن الفن لكن أن نقول: ماذا أردنا، وماذا كانت جدوانا من الفن فهذا خطر، لأننا قد نصل إلى نتيجة أننا حققنا غاية ما، لاحظ أن الوظائف والتفاسير والأسئلة هي في منطقة المنجز، ربما بعد إنجاز اللوحة قد نسأل عن علاقتها بما أنتج حتى الآن، لكن يجب عدم الغرق في البحث النظري، لذلك في الوسط الثقافي الفلسطيني عند أية مقابلة مع فنان تراه يتحدث كثيراً عن الجانب النظري، وإذا ذهبت إلى العمل الذي أبدعه تجده أمراً مختلفاً لا علاقة بين النظري والإبداع. الشعر كذلك. تسأل عن «قصيدة النثر» تجد من يحكي لك كثيراً في الجانب النظري دون أن يستطيع تقديم قراءة جادة لقصيدة واحدة.

* بمعنى أن علاقتنا بالنظرية لا تنعكس في أدائنا الإبداعي.

– أعتقد أن «ميشيل فوكو» عندما أراد تعريف الفلسفة نحى عن كونها تدرس الوجود أو تفسره وعرفها على أنها «تشخيص». هناك شيء اسمه «التشخيص». نحن عندنا خطأ في «التشخيص». هناك ادعاء عالي في هذا الجانب.

يصلوا إلى السوق.

هذه هي لغتهم، لماذا لا نقبل الحقيقة البسيطة، أنه كما يوجد ما بعد حادثة في الفن، هناك «ما بعد حادثة» في الاقتصاد.

الآن، كما تحدثنا قبل قليل - هنا في الجاليري - أو في العرض الواحد، الانطباعية جنباً إلى جنب مع الحادثة، أو ما بعد الحادثة سوق حرّة في الفن. أيضاً، في عصر العولمة هناك سوق حرة مفتوحة بمعنى يعرض هذا السوق كل شيء، والمستهلك يختار ما يشاء.

ليس في الفن فقط، بإمكانك أن تعرض أعمالاً «ما بعد حداثية» و«دادائية» و«انطباعية»، في السوق، أيضاً، هناك شيء من هذا القبيل، ذات مرّة سألت مدرستي في الأكاديمية: «ماذا يعرض في برلين؟»، وكانت قد عادت من زيارة إلى هناك، قالت: كل شيء، ما قصدته لحظتها من أعمال (Performance) والـ (Installation)، ببساطة الإجابة التي تلقيتها أنه في المكان نفسه تجد أعمالاً كلاسيكية وتجد أعمالاً تكعيبية وتجد (Installation).

* ربما كان مردّد ذلك تسامح «ما بعد الحادثة»، وخوفها من تأطير نفسها؟

- ربما، لكن الفكرة ليست تسامحاً عظيماً مع الفن. الفكرة أن هناك احتكاراً فوقيّاً، الشركات ورأس المال يعرضان للناس كل شيء، الهدف الأساس الربح، أنت في عصر لا فن، لا موضة، لا ذائقة.

* ربما فيما بعد الذائقة؟

- من المهم جداً التفكير في عصر الـ «ما بعد». من الأجدى أن تقول في عصر «ما بعد الثقافة»، من أن تقول في عصر «ما بعد الحادثة»: هناك فنانون لا علاقة لهم بالفنون، بل مثلاً مهندسون يشاركون في أعمال الـ (Installation)، ويحصدون الجوائز والشهادات في المحافل الفنيّة.

إذا كان القصد من الفن أن يدرس في أكاديمية، فهذا كلام فارغ، لأن تعريف الثقافي يعتمد على المنتج أكثر منه على الشهادة. أنا أميل إلى تعريف المثقف بالشخص الذي ينتج الثقافة. الأشياء تتبدل ويبقى النتاج الثقافي.

مرة سألوا أحد مصممي الأزياء قال: إنه لا توجد موضة، لأنه كان هدف الموضة أن تلبس الناس، اليوم الموضة تقليصية بمعنى أن تركز أكثر على إزالة الملابس (فعل عكسي) لإظهار مفاتن الجسد. كان هدف مصمم الأزياء أن يلبس الناس لا أن يزيل ألبستهم. المفهوم سقط كلية، ماذا تنتظر.. ما بعد الموضة، ما بعد الثقافة.

* هذه كارثة الفن الذي لا يدرك ذلك، أو الذي يصر على تجاهله يصبح ضحية؟

- إذا كان الحديث نظرة الفن إلى نفسه على أنه ضحية، فهذا تحليل نفسي، وهذا عالم كآبة وليس عالم ثقافة،

من جانب آخر إذا أصرّ الفنّان على أن يدخل كل ما ينتج ضمن منظومته المعرفية سيخلص إلى استنتاج مُرّ، سيصاب بالخيانة، عندما اخترع ماركس مصطلح اغتراب صاحبنا هذا المصطلح طوال القرن الماضي، كان طوال الوقت ينظر إلى الاغتراب على أنه مشكلة ويجب حلّها، متى حُلّت المشكلة؟

أعتقد عندما أصبحنا قادرين على التعايش مع المصطلح، وقتها، فقط، مات المصطلح. وأصبحنا نتعايش مع المنتج، على الفنّان أن يتعايش مع المنتج، وألا يكون همه، إما تركه جانباً، والبكاء بوصفه ضحية هذا المنتج أو المحاولة البائسة لفهمه كله. إذا تعايشنا مع المنتج الفكري تموت فكرة الإحباط والاغتراب، لذلك يجب أن يدقق المثقفون أكثر في «التشخيص» وإلا فسيصبحون خارج التاريخ.

تعرف كم المعارضة في الوطن العربي للعولمة، وتعرف حجم الهجوم عليها، أنا شخصياً أميل إلى تسميتها «الثورة الصناعية الثالثة».

معظم المثقفين العرب ينظرون للعولمة على أنها مشكلة مع استثناءات قليلة، قليلاً ما تسمع أن لها إيجابيات مع أننا ننام ونصحو مع هذه الإيجابيات كأن هناك شيئاً عدائياً في ثقافتنا.

* ربما نفسّر ذلك، بعلاقة الثقافة العربية بالمخيلة، هناك قصور في أداء المخيلة، أو لنقل: إن هناك مصادرة لمبادرات المخيلة، وبالتالي للطاقت الإبداعية التي بدورها تبيح لنا تقبل الجديد والغريب والتسامح مع المختلف؟

- أنا أستبدل المخيلة بشيء اسمه جودة الفكرة، نحن ينقصنا هذا. في كل العالم كانت جودة الفكرة مقرونة بإمكان تطبيقها، أما في ثقافتنا فيعتد بالفكرة دون النظر في سبل تطبيقها. لذلك، مرة أخرى هناك ناس يتحدثون كثيراً عن الشعر، وعند النظر في شعرهم أو عملهم الفني، نجد أن لا علاقة لهم بكل ما تفوهوا به، هناك سوء فهم، وعدم نضج في التجارب. قد تجد مليون شخص لم يوهبوا ثقافة عالية، ولكن نتاجهم الفني عالٍ ومميز. أعني سوء الفهم للثقافة، يحرماننا من التمتع بالجديد، ويدفع الثقافة نحو معاداة كل القيم الجمالية الجديدة.

جودة الفكرة

* يبدو أن طبيعة الثقافة العربية تنحو باتجاه معاداة المعاصرة؟

- كأنه في الثقافة العربية رفض لما ينتج من الاقتصاد إلى الفكر. لاحظ أنك لو جلست خلف شاشة الكمبيوتر تريد أن تفكك الجهاز لتفهمه، ستظل غير قادر على استعماله، وهذا صحيح طوال الوقت حتى لو فكرنا في فهم الطريقة التي يعمل فيها القلم الجاف، عندنا مشاكل في التشخيص.

* الشق الآخر من هذا هو علاقتنا بالواقع، أو علاقة مخيلتنا بالواقع، علاقة مهزوزة مبتورة أو مكبوتة؟

- لاحظ أن العمل الفني يعمل أكثر في منطقة المحرمات والخianات، فهو دائماً يخون الأفكار السابقة له، وهو يخون الواقع أيضاً، لا أفكر في جدوى التساؤل: أين سأذهب في عملي؟ لسبب بسيط، إذا فكر الفنان أن حياته خارج العمل الفني فهو ليس فناناً.. لا يمكن السؤال: ماذا سأفعل بالفن؟ أفكر أن الفن طريقة حياة.. الفن مشروع تواصل، لا يقع خارج الحياة، من هنا كفنان أنا فنان أربعاً وعشرين ساعة. أنت روائي أيضاً، روائي أربعاً وعشرين ساعة.

الشاعر حتى عندما يكتب عن «مونديال» كرة القدم فهو يكتب شعر، حديثه شعره. أما إذا كان القصد أنك حين تقرر كتابة الرواية تجلس وتكتبها، فهذا أمر آخر، لكن لا يمكن أن نفصل أنفسنا عن فننا بالـ«روموت كنترول»، أنا لا ألبس وأذهب إلى العمل الفني وأحضر نفسي لأفكار جديدة.

* هذا لا يعفيك كفنان من وضع خطة (Plan) لمجمل عملك؟

- الخطة موجودة. شيء يريد العمل أن يقوله، رسالة يريد أن توصلها، فكرة. نظرياً يجوز، أو من المجدي أن يكون هناك شيء من هذا القبيل، أن تسأل نفسك عن الخامات التي تنفذ بها العمل، وبأية طريقة، تسأل ماذا سأستخدم؟. هذا هو المقصود بالخطة (Plan). في باب

النظرية المقصود وجود عقل منظم، أنت أيضاً، لا تذهب إليه، لكنه موجود بحكم الفن، كثيرون يشتغلون دون خطة. على كل ما يحكم جودة العمل وخطه هو النتائج. لكن، بما أننا نشتغل أكثر في منطقة الأفكار (Concept) يجب أن يكون هناك حديث عن الخطة والعقل المنظم. وربما لأنه يوجد تزاخم في منطقة الأفكار، والمعرفة، نحن بحاجة لتخطيط.

ربما كان هذا لا يمكن الذهاب إليه، لأنك حين ترسم فإن فحصك الشخوص وتأمك لهم وتهذيبك عملك يكون خطة وتخطيطاً. الحديث لا يدور عن مخطط معماري دقيق.

حين تقرأ لشكسبير، هل تسأل إذا كان شكسبير قد وضع خطة أم لا، فقط في حالة وجود خلل في العمل تسأل مثل هذه الأسئلة. لو قال «بيتر بروك» إنه لم يضع خطة لتنفيذ مسرحية ما، لا يهمني هذا ولا يضر العمل، المهم العمل. الخطة هنا هي طريقة العمل التي يكون هدفها إنجاز العمل بشكل متين.

المنتجون للفن والمشتغلون فيه يختلفون من واحد إلى آخر، نجد في تاريخ الفن من يعمل جاهداً مثل الميكانيكي، بعضهم لا يعرف خطة أو ما يحزنون، المهم النتيجة، ربما حين يتم تدريس طلاب جدد في الفن ينصحون دائماً أن يضعوا خطة، ويستخدموها، ومع الزمن يصبحون يشتغلون ذهنياً أكثر.

الفنان ذو المشروع الجيد لا يضره عدم وجود ترتيب أو خطة عنده. لا يؤثر على موقفي من شكسبير إذا قالوا: إنه لم يضع خطة لـ«هاملت»، لأنها رائعة. كل هذا يقع

في منطقة التفسير، وهذا لا يهمني.

عملية التحويل والمصادقة في الفن

* المعرفة وعلاقة الفن بصيرورة التاريخ أسئلة تثار حول التصنيف في قراءة الأعمال ما يقودنا إلى أين نذهب مرة أخرى في صياغاتنا؟

- الكثير من الأعمال توضع في القمامة عند مراجعة تاريخ الفن. ما الفائدة من تكرار «هاملت»، لا فائدة. سؤال الفنان، ماذا أضيف، ما الفائدة إذا ناقشت قضية نوقشت، ما أهمية الفن إذا أراد أن يكرر نفسه، هل انتهت الأفكار في عالمنا؟ هل لم يعد الإنسان قادراً على التجديد؟ لا أعتقد ذلك، الحياة ولود.

الآن ونحن نتحدث هناك مئات الأشخاص اخترعوا أشياء جديدة، المعرفة أصبحت متوفرة بشكل مدهش، المعرفة في كل مكان، حتى في غرفة النوم، لم يعد هناك شكل واحد لتلقي المعرفة من خلاله، لفترة زمنية طويلة كان الكتاب، لم يعد شكل الكتاب ضرورياً في تلقي المعرفة، فيما مضى كنت تبذل جهداً للقراءة، اليوم هناك جهاز تسجيل وهناك الـ (CD) بإمكاننا من خلاله أن نسمع كل مسرحيات «شكسبير».

المعرفة متوفرة بنطاق واسع، المهم أن تجد من يستوعب، مرة قال «بروك» عن أعمال «شكسبير»: «إننا بحاجة لمن يشعل النار»، نحن بحاجة لمن يلتقط بسرعة، مثل الماس الذي يحدث الصعقة الكهربائية. لم يعد مهماً كم من

المعرفة تحوز، المهم هو كيف تحولها إلى أشياء جديدة، إلى صياغات جديدة. بالمعنى التراكمي، لا تستطيع أن تعرف كل ما يحدث في عالمنا، هذا يقع في باب التجني على الفنان أن نسأله معرفة كل شيء، هذا صعب جداً وليس ضرورياً أن تظهر بهذا المظهر، المهم أن تأخذ من هذا الكمّ المعرفي حولك ما يلزمك، وعليك أن تقرر أين ستذهب به بعد ذلك، هب أنك عرفت كل شيء في المعرفة، ماذا سيعني هذا، قد أنفع لحظتها، أكون مدرساً في مدرسة لتدريس التلاميذ هذه المعرفة، لكن حتى إذا كنت أريد أن أكون مدرساً، يجب أن أكون موهوباً في نقل معرفتي للتلاميذ. في المدرسة قالوا لنا: إن لعبة كرة القدم أكبر حدث درامي، لكن السؤال: هل تصلح لأن تكون فناً، هل هي مسرحية، فيلماً، أي شكل فني؟

* المهم نقل هذا إلى شكل فني، نقل المعرفة إلى شكل إبداعي؟

- المهم عملية التحويل، كيف تحول كل ما تعرفه إلى فن، إلى عمل فني، لا فائدة من التنظير الجاف دون أن تحول هذه المعرفة التنظيرية إلى نماذج، لنقل أن هناك نقطتان مهمتان نحن بحاجة إليهما، هذا إلى جانب المعرفة، أولهما: أن تعرف تحويل المعرفة إلى منجز فني أو إلى اقتراح، وثانيهما: المصادقة في عملية التحويل.

* الصدق، مثلاً؟

التمثيل، وتنفيذ ذلك على الخشبة، المهم المعرفة، أن يتم تحويل هذا إلى معرفة. كثيراً لا يكون المهم أن تفعل، المهم أن تحدث تغييراً، قد يستطيع شخص ما أن يتعرى في ميدان فلسطين في غزة، ويحدث ثورة، ولكن ماذا يعني هذا، قد يحدث شيء ما، لكن هذا غير كاف، هنا نعود مرة أخرى إلى جودة الفكرة.

لاحظ أن معظم إساءات الفهم للجديد التي يطلقها المحافظون مردها سوء الفهم. سوء الفهم، أيضاً، عند المنادين بالجديد؛ لأنه يبدو أن عندهم فكرة أن «الجديد بأي ثمن».

أتعرى في شوارع غزة، أكسر لغة. المقصود بالجديد أن يؤسس معرفة، أو يحيل إلى معرفة، يقترح رؤية أخرى، صياغة جديدة، يخلخل المعهود، وهذا ما قصدته حين قلت في وقت سابق من هذا اللقاء: «الذهاب إلى أمام أو إلى وراء».

تذكر عمل «مكارتني» حين يبدو أنه يضاجع شجرة، إذا فهمنا أن الفكرة انحلال الغرب وأن الجنس أصبح مشاعاً ومباحاً حتى مع شجرة، فهذا تسطيح لفكرة عميقة يميل إليها «مكارتني» حين يقف خلف الشجرة، إذا فهمنا أن الفكرة هي انحلال الغرب وأن الجنس أصبح مشاعاً ومباحاً حتى مع شجرة فهذا تسطيح لفكرة عميقة يحيل إليها «مكارتني». إذا وضعنا عمله في سياق معرفة البشرية نحصل على فهم عميق ورائع، العمل يحيل إلى أسطورة «أبولو ودفنا» حين حولها أبوها لشجرة وتزوجها «أبولو».

أحد النقاد تحدث عن مضغ أحد أبطال جويس للسيجارة

– مثلاً، إذا قلت لي: أريد أن أعمل «ميتامورفيسس» للكرسي وتصبح سيارة دون أن تصنع له عجالات أو مقود، عليك أن تريني عملية التحويل بالفعل، أن أرى الكرسي أصبحت سيارة. أن تجعلني أصدق هذا فعلاً، كان عندي خلال دراستي في المسرح حلم في إجراء تحويل مهم لمسرحية «أوديب ملكاً». التحويل يرتكز على افتراض، كنت أفترض لو أن «جوكاستا» تعرف أن «أوديب» ابنها.

تخيل مقدار الخلطة التي ستحدثها في المعرفة البشرية إذا جعلت الناس تصدق هذا، أين سيذهب «فرويد» و«فالييني»، أعتقد أن هذا ما قصده «بيتر بروك» حين قال: «شكسبير قطعة فحم بحاجة إلى من يشعلها»، أنا لا أعرف الفن غير ذلك، لا أعرف إذا كان يجوز للفن أن يكون خارج هذا الفهم.

ما الفائدة إذا قلت أنا الآن بعد كل المنجز المعرفي والمسرحي حول «أوديب ملكاً» أن أوديب قتل أباه وتزوج أمه، ماذا سأضيف؟ تخيل معي الفرضية أن «جوكاستا» كانت تعرف أن «أوديب» ابنها، يترتب على ذلك إعادة تقديم صياغات جديدة للأخلاق، للفهم، تخيل حجم الانزياحات المعرفية الحادثة في كل الاتجاهات.

* ولماذا لا تفعل هذا؟

– ليس مهماً أن أفعله، المهم أن يصدقوني، وليس مهماً

* إذا عدنا إلى سؤالنا حول فهم الـ (Installation) بوصفه السائد اليوم في تقاليد الفنّ، أظنّ أنه دوماً يساء فهم الـ (Installation) ككل شيء عندنا بتأطيره، في تعريف بسيط نضع قطعة إنشاء هنا، نقيم شيئاً آخر، هناك، أيضاً، أزمة تلقى؟

- يتعلق الأمر بزواوية الرؤية التي تنظر منها. لا يوجد فهم، ويجب أن لا يوجد فهم موحد للـ (Installation)، القراءة والفهم عملية مران، تمرين الدماغ. أن تمرّن دماغك، أن ترى من أكثر من زاوية، وعندها تستطيع تقديم الـ (Installation) بشكل جميل. المشكلة عندنا في ثقافتنا أننا واقعون في أزمة لفظ المصطلح.

يقولون لك: إن الـ (Installation) شيء غربي، أو حين يقرأون قصيدة مجنونة وجديدة يقولون: شيء غربي، مع أنه عبر الـ (Installation) يمكنك أن تعمل أكثر القضايا العربية حميمية، تخيل أن تمنع نفسك من التلفاز لأنه نتاج غربي، من هنا تأتي أهمية الفكرة (Concept)، المهم ماذا تريد أن تقول. هو المهم، لا أهمية خارج ذلك.

* هناك علاقة وثيقة بين الـ (Installation) والـ (Performance)، وبين المسرح، تشابه كبير وفهم مشترك.

- المسرح هو أكثر الفنون تعاملاً مع الفراغ، المخرج لا يقوم خارج رسم الفراغ، في الـ (Installation) أو (Performance) هناك قيمة عالية جداً للفراغ. أيضاً،

فقال: إن فيه غرابة بشكل ما، قد نقول أزمة نفسية، لكن ماذا يحدث لفهمنا للشخصية إذا عرفنا أن إحدى تلميذات «جويس» كانت تمضغ الورد، هذا أهمية أن تعرف في العمل.

* كل هذا نابع من سوء فهمنا للجديد، «قصيدة النثر» في الشعر، السرد المعاصر في الرواية، الـ (Installation)، لاحظ سوء فهمه في المعارض الأخيرة، مثلاً: في المعرض الأخير في قرية الحرف؟

- الجديد لا يعني الانصراف إلى ما سيأتي في المستقبل بالضرورة. علينا أن لا نتعامل مع الفنّ على أنه زمن أفقي. للفن أن يرتكز على فهمنا لما تم حتى الآن، والاستفادة من هذه المعرفة وتحويلها للخروج إلى اقتراحات جديدة، لو لم يتم هذا في تاريخ المعرفة، لكان «شكسبير» قد مات، وكذلك «مالارميه»، وكل الفنانين، إذا تم فهمهم في إطار واحد.

الإضافة المعرفية ليس بالضرورة أن تكون بالشكل الكمي، قد تكون حرفاً أو كتاباً، الشعب الفلسطيني حين أطلق كلمة «انتفاضة» لم يكن يقصد أن تدخل كلمة (Intifada) إلى الإنكليزية وإلى معظم لغات العالم.

علاقة الفن بالفراغ

الأشكال تتداخل، الشعر مع الـ(Performance) وليس فقط، الـ(Installation) هو الذي يقترب من المسرح. هناك الشعر كنصّ، وهناك الشعر كـ(Performance). لا يمكن أن يكون السؤال إلى أية درجة يقترب الـ(Installation) من المسرح؟ هل الإلقاء الشعري شكل مسرحي أم لا؟ الفنون والأشكال الإبداعية تستفيد من بعضها البعض. لا وجود للحدود. الحدود زالت بين الفنون. أصبح هناك الكثير من المسرح والسينما في الفن التشكيلي، وأصبح الكثير من البصر في الشعر.

التقسيمات القديمة لم تعد قائمة، اليوم تتلقى العمل الفنّي بجسمك وتشمّ وتتأثر، الشيء المشترك في كل ذلك هو «الأنية»، قلائل الذين يدركون ذلك، مراراً قلت لأصدقائي الروائيين والشعراء، أن يعرضوا أعمالهم خارج الكتاب، أن يبحثوا عن إمكانات لعرض أعمالهم خارج النص (Text).

لو فكرت في ذلك أنا متأكد أنك ستعيد التفكير في فرضية عملك. إذا فكرت أنني سأكتب رواية أو قصيدة، لكن ليس بشكل كتاب، تلقائياً ستبحث في ماهية الشعر والرواية.

الأنية والتجربة ولغة العرض أشياء لا مناص للفن منها

* قلت: إن الشيء المشترك بين الفنون هو «الأنية»...

– الأهم هو «الأنية»، أفكر أن البشرية طوال عمرها لها علاقة حميمة مع هذه المنطقة. التجربة وليس التجريب.

طالما اتفقنا أننا في تجاوزنا ما بعد التفكيكية ونحن فيما بعد الثقافة، فعند علاقة المتلقي مع العمل الفنّي سيعيد المتلقي العمل وستكون هناك تجربة. وكلما كان العمل قادراً على الإحالة لتجربة كان أنجح، فبدلاً من أن يقول المتلقي: ذهبت لأشاهد عمل تشكيلي أو مسرحية يقول: «جربت عملاً أو خضت تجربة مسرحية أو تشكيلية». هنا نستطيع التحدث عن انجاز وإلا سيظل العمل الفنّي محكوم إلى الأبد في أحسن الاحتمالات بإسقاطات وبتقافة المتلقي، وهنا لا يحقق ما يذهب إليه، وبالتالي يفقد ما كان يريد أو ما يصبو إلى إيصاله، ولا يعدو الأمر أكثر من مجرد قول نظري.

* لا أعتقد أن على الفنان أن يفكر كثيراً في هذه المناطق، بقدر تركيزه على عمله كي يحققها.

– لا تحتاج أن تبحث فيما تكتبه، كثيراً تسأل: كيف سأكتبه؟ كيف سأقول كذا؟ من هنا نعود إلى المسرح؛ المسرح يطرق هذه المناطق بقوة. في كل وقت يخوض الجمهور تجربة مسرحية، المسرح شكل تلقى عالٍ ومدهش جسدياً. لماذا لا أستفيد منه في العمل التشكيلي، وفي الوقت نفسه، أحافظ على كون العمل تشكيلياً وليس مسرحاً. في المسرح تحدث «الأنية». حين جاء «بيتر بروك» إلى القدس والتقى فنانيين فلسطينيين تحدثت معه حول هذه الفكرة، سألني أن أفكر كيف سأحوّل العمل التشكيلي لأحقق فيه «أن»، على أن لا يكون مسرحاً.

لغة عرض. قد تكون كلمة عرض أكثر حميمية مع المسرح والفن التشكيلي مع الفنون الأخرى ذات العلاقة مع الواقع، يمكن أن يكون الورق لغة عرض.

ربما! لا علاقة للغة العرض باعتقادنا أننا نعرض شيئاً ما، هي أقرب إلى ما يمكن أن توصله. مرة أخرى إذا فكر الأديب أو الفنان في عرضه، ربما أعاد التفكير بماهية أدبه.

* كيف تكون لغة العرض قادرة على خدمة العمل دون أن تكون رقيباً عليه؟

– في الانتفاضة الحالية إذا أردنا توصيل أنهم يقتلون أطفالنا، لنعمل عملاً يقول ذلك، ويكون جديداً في فكرته ولغة عرض جديدة. سأضع أطفالاً مع أكياس شفافة، ليبدو مثل دجاج مشوي، سأضعهم على قدور كبيرة، مناسب، على مجموعة من طاوولات الطعام على شاطئ البحر، ربما أضع نبيذاً أحمر، دماً ربما. هذه استفادة من «علم الصورة». ربما تكون هذه مباشرة، ليكن. لكن اللعبة أكثر على منطقة الأفكار، وعلى لغة العرض، بإمكانك عمل شيء مباشر، لكن فيه شيء جديد.

تخيل لو أوقفنا مجموعة من الجنود يجرسون الأطفال – الطعام، ويديرون ظهورهم للمتلقي، لأنه لا يعينهم، ما يعينهم هو الوجبة الدسمة المجهزة للأكل. إذا كان الجندي يحب القتل، أهلاً وسهلاً. هذه وجبة

أفكر كثيراً أن الفن يذهب إلى «الآن». لذلك درست المسرح. ما علاقة الفن التشكيلي بالمسرح؟ أعتقد أن المنجز العربي هائل في الشعر والرواية، كأن هناك جيباً أو خوفاً لخيانة كل هذا المنجز، لذلك نحن نحتاج، كما قلت أنت، إلى خيانة هذا. هذا التراث الجميل والعزيز يجب الخروج منه، لذلك قد يحتاج الشاعر إلى الخروج باقتراحات للنص خارج الورق، والروائي كذلك.

مثلاً، أن يفكر الشعراء والروائيون في شكل خارج الديوان والكتاب. أعرف فنانة ذهبت إلى «ريودو جانيرو»، وكتبت كل ما كان يمر من أمامها دون أية «فلتر»، ودون أي تفسير، وحين كانت تواجه سوء فهم، ولكي لا تذهب إلى «الفلتر»، كانت تذهب إلى رسوماتها، وعند عرض العمل للقراءة، عرضته بطريقة «سلايتس». اكتشفت أن القراءة لا تكفي، يجب أن يرى المتلقي النص، أعتقد أن هذا مخرج للعب بالثمانية والعشرين حرفاً.

* في الـ (Performance) هناك خروج كبير على تقاليد التشكيل واقتراب من لغة المسرح فأنت قد تستخدم أناساً، أيضاً، لتنفيذ فكرتك مثلاً.

– الـ (Performance) لغة عرض جديدة، دعنا نسمي كل ما تحدثنا عنه سواء في المسرح أو في الأدب أو التشكيل لغة عرض. نحن دائماً بحاجة إلى لغة العرض. إذا قلت لي: إن لغة العرض هي ديوان شعر، فأنت خارج تقاليد عصرك لأن لغة عرضك قديمة، ولا يمكن أن تكون

- انتبهت منذ زمن إلى هذا الشيء في الثقافة. كأن الكلام النظري يكون دوماً في وادٍ لا علاقة له بالعمل الفني. في البداية لا يمكن الحديث عن العمل الفني وكأنه لا يوجد دون نظرية، لأنه في الأساس، على النظرية، أن تعكس نفسها داخل العمل. الاقتراح الذي أريد أن أقدمه عملته في عملي الفني. لكن هذا يحتاج إلى دارس.

* لكن من المهم للفنان أن يقول شيئاً مما يريد.. مثلاً، أعمالك هناك... «إشارة إلى أعمال ابراهيم الوجوه المصنوعة من الرمل المغربي والمصبوغ الموضوع في غرفة مقابلة في الاستوديو، يقوم ابراهيم ويتجه نحو الغرفة».

- من المجدي النظر. هنا شيء من الذاكرة المجردة. أنظر، العمل له اقتراحاته الخاصة بلغة العرض. اقتراحات لغة عرض. لغة العرض مهمة هنا، وهي وجدت حين تداخلت الأجناس الفنية. هذه الأعمال «لوحات الرمل» لنقل إذا وضعتها على الجدران، تصبح شيئاً مختلفاً، أما إذا وضعتها على الأرض تصبح شيئاً آخر.

فكرتي كانت على الأرض، إذا وضعتها على الجدران يكون الحوار جمالياً، أما على الأرض تكون الأهمية لزواوية الرؤية، هناك تغير في الفكرة (Concept) إذا وضعتها على الجدار هناك سوء فهم، أن أكون صادقاً مع عملية التحويل المرجوة، يجب أن توضع اللوحات على الأرض.

حين صنعت هذه الوجوه من الرمل والغرى احتجت إلى

جاهزة. تخيل الخلطة التي بإمكانك إحداثها عندها. تذكر مقولة ملكة السويد، واتهامها للأمهات الفلسطينيات، مثل هذه الأعمال قادرة أن تكون مباشرة ومربكة، أيضاً. من هنا نعيد النظر، دائماً، في العلاقة المهمة بين النظرية والعمل الفني، بغض النظر كان (Installation) أو (Performance). الاختلاف، دائماً في لغة العرض.

الرسم توضيح لفكرة قد يتم فهمها، وقد لا يتم فهمها، أما الأعمال بلغات عرض كهذه تفتح عوالم من التدايعيات الهائلة، دون أن تفقد تماسها مع موضوعها. ثمة أهمية للغة العرض.

تخيل أنك لو أعطيتني ديواناً شعرياً وقلت لي: إقرأه. سأعيد قراءته بناءً على ثقافتني، إذا تركت العمل الفني تحت رحمة ثقافة المتلقي، فهذه أزمة، أما استخدمت لغة العرض فهذا يصب أكثر في صالح العمل و في صالح المتلقي، أيضاً. الخطأ أو الرسالة التي تريدها من العمل بحاجة إلى لغة عرض قادرة أن تكون على مستوى الفكرة (Concept).

وجوهي تبحث عن لغة عرضها وتقتربها

* هذا يقودنا إلى النظر إلى أعمالك، لنقل الأخيرة مثلاً، الوجوه التي تحضرها من الورق.. كيف ترى ذلك. علاقة الفهم الواسع لميكانيزمات الفن مع ما يتم تحقيقه في المحترف.

* والأقنعة الورقية كيف تكون لغة عرضها؟ (إشارة إلى عشرات الوجوه التي بدأ إبراهيم صنعها من خلق مادة شبه طينية من إذابة الورق المستخدم) .

- فكّرت في ثلاث لغات للعرض أو ثلاثة اقتراحات، واحد أن تحمي الأقنعة المباني المستهدفة في القصف الإسرائيلي لغزة. الصرب فعلوا ذلك. لماذا لا نستفيد من أخلاقيات الحرب؟ طالما لا يوجد أناس واعون لذلك، لأنّ الهرب غير مجدي، سأصنع ستاراً بشرياً حول أماكن القصف. ليكن قصف متعمد. أنا اقترحت ذلك للعمل في أقنعتي، طالما أن النخب السياسية ليست واعية لدرجة كافية. أنا اقترحت أقنعتي.

في الاقتراح الآخر للغة المعرض فكرت في محاورة «ميلان كونديرا» في الايماجولوجيا (الصورة) أن أضع الأقنعة قرب «المغارقة» حيث حاجز مفرق الشهداء. في مرة ثالثة فكّرت أن أعرضهم في غرفة ليرى المشاهد، كم مدهش ذلك، يجب ألا يُنظر إلى ما أريد أن أقوله رسالة سياسية، من باب أن الإنسان رقم، هل هذا ما أريد قوله؟، لا، بالطبع. المهم عندي أن يدخل المشاهد في تجربة.

* أن يشارك المتلقي في اكتشاف ما يحدث، لا أن يتلقاه مادة جاهزة.

- فكّر في البوسنة، مثلاً. نقول مات خمسة آلاف شخص، والصرب قتلوا كذا. في علم الصورة نحتاج لاستخدام عنصر اكتشاف القبور الجماعية، لنكتشف فظاعة ذلك.

لغة عرض لإيصال ما أريد قوله. «جور تفسكي» كان يشارك الجمهور، «بروك» صمم مقاعد المتفرّجين في مسرحية «بستان الكرن» لـ«تشيكوف». هنا توجد أفكار جديدة وليس مجرد تفلسف.. أن يجلس الجمهور فوق على الخشبة والممثلون أسفل مكان الجمهور الأساسي، هذا جديد. تخيل لو عملنا مسرحية وجلس كل متفرّج بعيداً عن الآخر ثلاثة أمتار.

الطاقة تختلف، التلقي الفردي غير التلقي الجماعي. من الممكن عمل أشياء مدهشة، توسّع أفقنا بتوسيع أفق العرض.

حين فكّرت في هذه اللوحات، فكّرت أن أضعها في الرمل، فتصبح كأنها قطعة من الرمل، تكتيكياً أحتاج لخشب، رمل، من ناحية بصرية عملت على تجميد اللحظة. لاحظ أن الرمل يغري باللمس، لكن المادة صلبة، والناعم «الرمل أساساً» كما يبدو غير الجامد.

هناك إحالات معرفية لمناطق كثيرة، مثل الذاكرة. كأنّ ما حدث حدث، والزمن توقف. تخيل الفرق في أن أنظر إلى لوحة معلقة على الجدار، أو أن أتحرك وأنا أنظر إلى الرمل.. نظرة الجدار تختلف، ولا تعطي التجربة التي تتولّد عندما أنظر إلى الفراغ، أشكّل علاقتي معها (ينحني إبراهيم يلمس اللوحات) تخيل لو قمت بإضافة عنصر جديد، مثلاً صبي صغير يلعب بالرمل.

أقنعتي ستحمي غزة من القصف

رأيت كيف دُهل العالمُ حين تَمَّت
إزاحة الرَّمَل عن القبور الجماعية. الكلّ ارتبك، البَصْر أهم
من الرقم، أن تسمع غير أن ترى، من هنا أهمية التجربة.
في متحف الكارثة والبطولة وضع اليهود الجماع، لا
ليقولوا: إنَّ عدد القتلى كذا، لكن ليدخلوا الزائر في دهشة
الاكتشاف وفضاعة التجربة.

الفنّ يحيل القصص المباشرة إلى تجارب، لهذا أنا بحاجة
لصياغة فنية بهذا البعد، بالنسبة لي قد أرسم لوحة عن
شخص ميّت، لأعبّر عن الألم، لكن هل أستطيع أن أدخلك
في تجربة تشكيلية؟ أطمح أن تكون أقنعتي قادرة على
إدخال المتلقي في تجربة تشكيلية. إذا عرضت على
المتلقي شيئاً له علاقة بالفراغ يقوم بدخول تجربته. في
المسرح تجربة التأثير أكثر من فعل المشاهدة.

الـ(Performance) يفيدني في جانب، وفي آخر
أستفيد من اللوحة. لهذا علاقة بتاريخ الفنّ. في القرن
التاسع عشر، كان الفنّ يعيش في الصالون، يُرسم
ويُعرض في الصالون. «مونييه» كان أول من أخرجه
من الصالون. ما فائدة أن أعيد في القرن الحادي
والعشرين هذا. إذا أردت أن أكمل طريق «مونييه»
والمدارس الجديدة، بالخروج على شكل التلقّي
البرجوازي وحفلات الكوكتيل، عليّ البحث عن أفق
جديد.

أفكّر كثيراً أنّ عليّ الأقنعة أن تكون أكثر مقدرة من مجرد
عرضها، بل تثير وتدخّل القارئ في تجربة.

* روائي فلسطيني يقيم في غزة.

(1) فنان تشكيلي فلسطيني يقيم في غزة.

نحو أفق تشكيلي جديد في فلسطين

بينما تتغير الحياة حولنا، يظل الفن الأقدر على الاستجابة لتداعيات المراحل المختلفة، ويظل الفنان الأقدر على إعادة تشكيل وعيه بالأشياء في سبيل الوصول إلى مرتكزات يستطيع منها تحقيق فهم خاص لمحيطه. الفنان الفلسطيني الشاب (عمرأ) يجد نفسه وريثاً شرعياً لحركة تشكيلية تشارف على المائة عام، وهو التواصل الطبيعي لتداعيات قضيته الوطنية، كما أنه حامل الإرث الثقافي العربي وحضارته القديمة، وهو بجانب كل ذلك يستقبل المعرفة الكونية. وأزمته بطبيعة الحال لا تختلف كثيراً عن ورطة الكاتب والشاعر اللذين عليهما أن يكونا كل ذلك مجتمعاً وكلاً على حدة.

من هنا، يأتي فهم الفنان للحظته كشرط أساسي للاستمرار في مشروعه الفني. للأمر علاقة أكثر بوعي الفنان بذاته وبعلاقتها بالمحيط سواء المعرفي أم الجغرافي، كيما لا يكتشف فجأة أنه ضحية لا تستطيع الإقرار حتى بجزءها، غير أن الفن التشكيلي (بعيداً عن متاهة المصطلح) كان دوماً، مقارنة بكل الفنون الأخرى، الأسبق والأكثر مقدرة على متابعة الجديد. وورطة الفنان في الأساس هي إصراره على الفن، لأن عليه دوماً أن يخون ماضيه ليصبح قادراً على تجاوزه. ولما كنا مقيدين بحكم ثقافتنا بفكرة الولاء وعدم الخيانة فإننا أمام تحدٍ لا يقل جدية عن كل ما سبق. نحن بحاجة إلى تجاوز إبداعنا بين عمل وآخر.

لم يكن ليتسنى لأحد أن يطل على مشهد الفن التشكيلي لدى الجيل الشاب في فلسطين، وما يتوفر فيه من غنى وتنوع في التجارب والاتجاهات الفنية، لولا المبادرة التي قامت بها «مؤسسة عبد المحسن القطان». ورغم سيطرة الموضوع السياسي على مجمل هذه الأعمال، إلا أن تناول هذا الموضوع كان أبعد ما يكون عن الشعاراتية والكليشياتية التي لم تسلم منها الساحة التشكيلية والثقافية الفلسطينية حتى عهد قريب. وأظهرت الأعمال بمجملها، أنها ليست منقطعة الصلة بالحركة التشكيلية في فلسطين، وإن بدت متمردة على تقاليدها. ولم تتشابه في شيء سوى في خصوصيتها الفلسطينية التي لم تعيق كونيتها في الوقت نفسه، وكما وعبرت الأعمال في

مجملها عن روح قادرة على الاستفادة من معطيات الواقع وموروثها الفني والثقافي، دون أن تنغلق على نفسها، أو تحتجب عما يدور في هذا المضمار على الصعيد العالمي.

واستطاعت الأعمال المشاركة أن تستقطب جمهوراً أوسع لصالح الفن التشكيلي في فلسطين، ما خلق حالة فنية جديدة. وقد تورّعت الأعمال المشاركة بين النحت والتركيب الإنشائي المتعدد الوسائط (Installation)، واللوحة والتصوير الفوتوغرافي وفن الفيديو، وتم عرضها في «مركز خليل السكاكيني الثقافي» و«جاليري زرياب» و«مركز بلدنا الثقافي» و«سينما تحت المظل» في مدينتي رام الله والبيرة، إضافة إلى «مؤسسة عبد المحسن القطان».

المسابقة كانت أعلنت عنها المؤسسة تحت اسم «فنان العام 2000»، وشارك فيها (12) فناناً وفنانة، تم اختيارهم من بين الاثني والأربعين متقدماً للمسابقة. لجنة التحكيم المكونة من الشاعر حسين البرغوثي، والفنانة منى حاطوم، والفنانة فيرا تماري، والفنان سليمان منصور، أعطت الجوائز الثلاث الأولى إلى الأعمال التالية:

الجائزة الأولى لعمل رائدة سعادة: «إكليل».

الجائزة الثانية لعمل حسن حوراني: «منا وفينا».

الجائزة الثانية، أيضاً، لعمل نوال جبور: «مقاعد خالية».

في البداية علينا أن نلاحظ أن اللجنة بإعطائها الجائزة لعملين يرتكزان على ((Installation، وعمل على التصوير الفوتوغرافي انتصرت لروح التجديد في الإبداع وللقيم المتغيرة في الفن. علينا أن نقر أن كل هذه الأعمال تركز بالأساس على معاصرة الفن وروحه في

عالمنا المحيط. الجميل في كل ذلك أن الأعمال استخدمت تقاليد عصرها وعالمها في عرض محليتها. فكل الأفكار التي عالجتها الأعمال المشاركة كانت بطريقة أو بأخرى تعالج الواقع الفلسطيني من خرائط رنا بشارة إلى مقاعد نوال جبور الخالية. عبر هذا استطاع الفنان الفلسطيني ان يخرج من دوامة السؤال الأبدي حول المستقبل. ولما كانت هذه «مسابقة فنان العام 2000»، فهي مسابقة الألفية الجديدة التي كان لزاماً فيها الانتصار لروح الفن القادم. لذلك كان عمل رائدة سعادة «إكليل» إشارة واضحة وعلامة مهمة في فننا القادم.

ومما جاء في بيان لجنة التحكيم:

«لا يسع لجنة تحكيم جائزة فنان العام إلا أن تعبر عن غببتها بمسابقة الفنون التشكيلية التي بادرت إليها مؤسسة عبد المحسن القطان، والتي أتاحت للجنة فرصة أن تكون جزءاً من هذا الاحتفاء بالفن والثقافة، حيث اطلعت وباستفاضة على مشاركات 46 فناناً وفنانة تراوحت أعمارهم بين 18-30 سنة استطاعت المسابقة استقطابهم من جميع أنحاء فلسطين. وقامت اللجنة بدراسة جميع الوثائق والأوراق والمشاريع المقدمة في المرحلة الأولى، وبناء على معايير تقييم محددة وواضحة، تمكن 12 فناناً وفنانة وهم (هجائياً):

أحلام شبلي-حيفا، أشرف فواخري-المرزعة/عكا، تينا شيرويل-القدس، جواد المالحي-القدس، حسن الحوراني-الخليل، رائدة سعادة-أم الفحم، رنا بشارة-ترشيحا، عيسى ديبلي-حيفا، محمد الحواجري-البريج/قطاع غزة، محمد مسلم-غزة، ميسرة بارود-غزة، ونوال جبور-الناصرة، تمكنوا من تجاوز المرحلة الأولى، والانتقال إلى المرحلة الثانية للمسابقة.

وقد منح هؤلاء الفنانون الـ 12 فترة تقارب الخمسة شهور لتنفيذ مشاريعهم التي تقدموا بها، ليلتقوا أخيراً في (مؤسسة عبد المحسن القطان) من أجل الترتيب لعرض أعمالهم، أمام لجنة التحكيم أولاً ثم يتم فتح المعرض أمام الجمهور، وذلك بالتنسيق مع الفنان خالد الحوراني، منسق المعرض. وقد كان هذا اللقاء فرصة رائعة ونادرة للفنانين للتعرف والاحتكاك وتبادل الخبرات، وكان من الملفت كثيراً تلك الروح العالية من التعاون التي تحلى بها الفنانون والتي تجلت في مساندة بعضهم بعضاً معنوياً ومادياً بصفاء لم يشوشه التنافس.

الأعمال الفنية

وفيما يلي عرض لهؤلاء الفنانين/ات الشباب، في محاولة للإفادة مما قدموه حول أعمالهم:

غير معترف بها

الفنانة أحلام شبلي، 30 عاماً من عرب الشبلي، شاركت في جانب التصوير الفوتوغرافي، وجاء معرضها ليشمل 22 صورة فوتوغرافية بأحجام مختلفة تتراوح بين 90*58 سم و 36*24 سم. وتناول عملها، الذي اتخذ عنوان «غير معترف بها»، موضوع القرى الفلسطينية التي تعيش حياة الكفاف والنفي عن الخارطة، وتركز الفنانة في عملها على عرب النعيم وهي قرية عربية جليلية يقطنها قرابة 900 شخص لهم أرضهم وبيوتهم، ولهم حياتهم الرتيبة وغير الرتيبة. إلا أن دولة إسرائيل لا تعترف بوجودهم - فعينها على الأرض، على حد تعبير الفنانة.

وتضيف الفنانة: إن هذه القرية غير المعترف بوجودها رسمياً والمهددة بالترحيل، تبقى قريةً وبيوتاً وأناساً، رغم الانتفاء من الخارطة. ولكي تحقق رؤيتها، توظف الفنانة اللون، فهي تصور عالماً متباعداً وتجمعه داخل توليفة وتركيبية واحدة خالقة تناقضات لونية، فيها حدة غير عادية، لكل منها عنصر، وتخلق سطحية في الصورة، ألوان صارخة مشبعة بالصراخ وملفتة للانتباه، وملينة بالدراما. كما عرضت الفنانة عملها بحيث بدت الصور متصلة مع بعضها، وكأن العمل بمجملة صورة واحدة مقطعة إلى أحجام مختلفة تتصل وتنفصل في سياق درامي أشبه بفيلم وثائقي تصمت فيه الصور والصوت معاً، إضافة إلى النص المرفق كلوحة عن هذه القرية غير المعترف بها.

عملية قلب

أما عمل أشرف فواخري، الذي جاء ليؤكد أسلوبه الخاص والمميز في تناوله مواضيع محددة وتعامله مع وحدات فنية صغيرة، فحمل اسم «عملية قلب»، وشمل على 35 قطعه متشابهة من حيث المبنى الذي هو عبارة عن قلب شفاف بحجم 5.8*5.8 سم وسمك 5.2 سم مصنوع من البوليستر ومن مواد أخرى. وشف كل قلب عن شيء يعتقد الفنان أن له ذكريات حميمة في وجدان الفنان كفرد أوفي ذاكرة الفلسطينيين الذي هجروا من ديارهم. إنها أشياء متروكة، فمعرضه يشكل - على حد تعبير الفنان - محاولة جادة لاسترجاع ما أرغم الفلسطينيين على تركه والتخلي عنه عنوة، إنها أشياء صغيرة يلهمها الفنان بعناية من كل مكان تصل إليه العين أو اليد، ليلخص كل قلب فكرة بموجوداته، وتلخص القلوب كلها فكرة العمل. إنها أغراض

الفلسطينيين التي نهبت وسرقت منذ أيام الاحتلال إلى أيام الاحتلال - على حد تعبيره، في محاولة من جانبه لحفظ هذه الأغراض الفلسطينية حتى عودة أهلها إليها. وعمل أشرف لم يخلو من اتجاه جديد ومميز يتمثل في تناوله لمفهوم الـ «كتشي» وتركيزه على الأشياء الصغيرة.

خرائط

الفنانة تينا شيرويل قدمت عملاً يحمل علاقة خاصة بين الخامة والمضمون، وقد اقتصر عملها على أعمال منسوجة، جاءت في ثماني قطع بأحجام مختلفة. وتناولت في عملها موضوع الخريطة.

أرادت الفنانة تفكيك ما تعمل الخرائط بمفهومها الكلاسيكي على إظهاره وفي الوقت ذاته إظهار ما تم إخفاؤه من قبل معدي تلك الخرائط.

وقد قدمت عملها عبر ثماني خرائط من القماش مستخدمة قدرتها الحرفية العالية في الخياطة والتنقيش بشكل يظهر عملية التفكيك التي تتعدى حد التفكيك البصري المنظور إلى المستوى المفهومي، مستخدمة ألواناً محايدة لتظهر الخطوط والتضاريس وكأنها ذاتية على السطح. وأصبحت بذلك خرائطها محتشدة ليس بالتوتر والعنف الذي يجري على المكان فحسب بل بالتطورات السياسية، فأظهرت عمليتان من التوتر على خرائطها، الأولى عملية تشتيت المكان والثانية عملية إعادة صنعه، وهما عمليتان مستمرتان ومرتبطنان باستمرار مرور الوقت وهذا ظهر مثلاً عبر ترك الأبرة تتدلى في آخر الخيط على العمل ذاته بشكل يلتقي حضور الإبرة الوظيفي والإيحائي والفني.

من هنا إلى هناك

حاول الفنان جواد المالحى، 30 عاماً من شعفاط / القدس، في معرضه هذا ومن خلال مواد مختلفة، بحث العلاقة بين الشرق والغرب بالإشارة إلى مدينتي القدس وباريس عبر عنوان المعرض «من هنا إلى هناك» لما تحتله هاتان المدينتان من مكانة حضارية وتنويرية بمفهومين مختلفين بالطبع. وكما جاء في تقديم الفنان لعمله الذي جمع اللوحة والتركيب في الفراغ، والنحت إضافة إلى وسائط أخرى، فإنه وعبر تناوله مادة السكر بشكل أساسي، ينطرق إلى عملية التغريب التي مرّ بها السكر شرقي المنشأ، وكيف عاد إلى موطنه كسلعة غربية بعد أن كان يحمل القيمة الثقافية الخاصة به والقدرة على التعرف على تاريخه، ومع دخول مادة السكر إلى إسبانيا في القرن الحادي عشر ومن ثم إلى أوروبا، ساهمت صناعة السكر في إنشاء إمبراطوريات تجارية، وعلى هذه الفكرة بنى عمله «ملوك السكر»، حيث وضع وجوها منحوتة من السكر داخل حقيبة رجال الأعمال بينما وجوه عديدة مجهولة الملامح قد تكون لعمال السخرة الذين عملوا في مزارع مصانع السكر مدفونة بشكل عشوائي. ولم يقصد المالحى في عمله، وعلى حد تعبيره، أن يضع حدوداً قاطعة في علاقة الشرق بالغرب، وإنما صور هذه العلاقة بأنها مشوبة بالتقصير والتجزئ والتشكيك المتبادل والذي أظهره في عمله الذي يحمل عنوان: «بعد الثورة».

منا وفينا

حسن الحوراني، 26 عاماً من الخليل، جاء تناوله لموضوعه جديداً من حيث الفكرة وطريقة التقديم، أما الفكرة التي تناولها الحوراني فتتمثلت في الانتقال من

الطبيعي والعضوي إلى التجريد، والتعامل مع المادة بإحساس بدائي وفطري وذهنية حدائية، حيث صنع مكعبات بحجم 20 * 20 سم بارتفاع 10 سم من أتربة وأعشاب، ونباتات وأعشاب حاضرة في الحياة اليومية الفلسطينية وخصوصاً الريفية منها مثل المريمية والزعر والبابونج وغيرها، حيث عرض هذه المكعبات بطريقة هندسية على شكل خطوط عمودية لتشكل معاً عملاً واحداً منسجماً ومتكاملاً وفي الوقت ذاته، يظهر كل مكعب ترابه وأعشابه بشكل مستقل عن الآخرين، وكأن العمل بمجمله يختزل الأرض في مساحة متواضعة من ثلاث مجموعات، الأولى مزروعة في أرض الحديقة المجاورة للجالييري وكأنها بداية العلاقة بين الأرض والعمل الفني، أما المجموعة الثانية فتبدو عائمة على لوح ترابي فوق أرض المعرض، لتكون حلقة الوصل ما بين المجموعة الأولى والثالثة المعلقة على الحائط الرئيسي للمعرض حيث تمتد حتى أرض المعرض في ثلاث خطوط متساوية تجمع كل واحدة منها عدة مكعبات. وبطريقة عرضه لعمله على هذا الشكل يرصد الفنان رحلة انتقال تلك المواد الخام وتصنيعها وانتقالها من أرضها إلى جدران الجالييري أو المتحف. وجاء عمله هذا الثلاثي الأبعاد يحمل بعداً آخر تمثل في رائحة المواد الطبيعية المستعملة.

إن عمل الحوراني يحثنا على إعادة البحث في الطبيعة ومكوناتها الهائلة التي ألهمتنا وشغلتنا عنها التفاصيل اليومية على حد تعبير الفنان نفسه.

إكليل

إكليل رائدة سعادة محاولة جادة لتركيب الوعي عبر هدمه. ولما كانت عمليتنا الهدم والبناء متلازمتين كان

لزماً إنشاء الإحالات المعرفية عبر تشكيل بصري قادر على استنفاذ «العادي» فينا. هذا التشكيل جاء من خلال العمل على تركيب الإحالات المتولدة من معرفتنا بهذا «العادي». إننا ندخل بيت عريسين. «العادي» في ذلك هو المكان. بيت بكل ضرورياته من صالون وغرفة نوم وحمام ومطبخ. وللإمعان في العادية المفترضة نجد على مدخل الشقة ثلاث ورقات دوالي ملصقات بالعجين على جدار مدخل البيت كما درجت العادة الفلسطينية حيث تلصق العروس عدد من ورق الدوالي يساوي عدد أسلافها. الصالون والمطبخ المفتوح عليه عاديان، أيضاً. إكليل ورد «للمباركة» وحلويات للمهنيين. وقصاصة ورق تقول على الداخلين لبس قفازات بيضاء موضوعة في سلة على مدخل البيت.

من هنا تبدأ المغامرة. الحمام معتم تماماً. حزمة الضوء الوحيدة تجذبك نحو البانيو المليء بالماء. الضوء عبارة عن جهاز فيديو في السقف يعرض مشاهد لعروس بزي الزفاف تجوب البراري ثم يتدفق الدم من فمها. في غرفة النوم السرير مصلوب على الجدار المقابل للباب. نافذتان. واحدة مغلقة بستارة والأخرى بمشهد مقلوب للطبيعة.

مئات ربطات العنق (الإحالة الذكورية) تبرز بعنف من أحد الجدران فيما الجدار المقابل تندفع منه مئات الأكف البيضاء (الإحالة الأنثوية).

الذي يصيبنا بالفعل هو عند خروجنا من الغرفة حيث ستتغير طريقة نظرنا إلى المدخل الصالون والمطبخ، لنعيد النظر في «عاديتهم». هكذا يطمح «إكليل» رائدة سعادة إلى تفكيك وعينا عن الأشياء المحيطة بنا.

ما يميز «إكليل»، عمل الفنانة رائدة سعادة، 23 عاما من أم الفحم، أن جميع عناصر عملها محسوبة وممسوكة

بشكل جيد، وأن فكرتها مدفوعة إلى حدها الأقصى، ومحكومة بمفهوم واضح مركب ومعقد، وأن عملها الذي يعبر عن جراءة وإبداع حقيقي وذهنية صافية، يحتمل العديد من التفسيرات وهذا يتعلق بالمشاهد نفسه الذي يصبح جزء من العمل ويبني تفسيراته الخاصة من وجهة نظره هو، وقد استطاعت الفنانة أن تخلق حالة إنفصام تام في الشقة ما بين الصالون والداخل.

خارطة

حمل عمل الفنانة رنا بشارة، 29 عاما من ترشيحا/الجليل، رسالتين يحتاج الجمع بينهما إلى ذكاء وجهد وتقنية إضافية، إن عملها بشكل أساسي عملا فنيا يتعامل مع اللون والكتلة والتشكيل وهذا هو الشق الأول، أما الشق الثاني فقد كان العمل نفسه توضيحيا ويستهدف بشكل أساسي فئة الأطفال. قامت الفنانة ببناء مجسم لخارطة فلسطين، يتكون من وحدات مختلفة الحجم ويتم تركيبه بطريقة تشبه الليغو، كما يمكن تفكيك هذه الوحدات وعرضها بطرق مختلفة. وقد أختارت الفنانة تقديم عملها للجمهور عن طريق عرض هذه الوحدات منفصلة وعمودية بشكل تحافظ على الشكل العام لخارطة فلسطين من جهه، وتعطي إيحاء واضحا بالجغرافيا والتضاريس، وتتيح للمشاهد التجول بين أجزاء الخارطة دون أن يقف عليها، وفي ذلك إيحاء سياسي وإشارة إلى التجزئة التي تتعرض لها الأرض والجغرافيا.

إن الفكرة التي وراء العمل فكرة وطريقة تنفيذه تتيح، وخصوصا للأطفال، التعرف وبطريقة ممتعة وسهلة على جغرافيا فلسطين ومدنها وقراها بأسمائها الفلسطينية الأصلية، حيث أن الخارطة تظهر تلك القرى

المهدمة والتي لم تعد تظهر على الخرائط الرسمية، إضافة إلى الأنهار وغيرها، كل هذا بشكل يحتمل المشاركة بين الأطفال، فالأطفال يستطيعون بناء الخارطة ويكتشفون علاقة الكتل بعضها مع بعض إما بالاستناد على معرفتهم الجغرافية لفلسطين، أو بتجريب تجاورية وتطابق الوحدات المختلفة بعضها مع بعض على طريقة لعبة الليجو.

بيتك وين قلبك

حمل عمل الفنان عيسى ديببي، 30 عاما من حيفا، عنوان «بيتك وين قلبك»، وتم عرضه في غرفتين متجاورتين. وانقسم العمل إلى ثلاثة أجزاء أساسية تدور حول نفس الموضوع أو الثيمة، لكنها تختلف من حيث المدخل والتنفيذ، جاء الجزء الأول من العمل بعنوان «مكان» وهو عبارة عن شريط فيديو مدته 12 دقيقة، حيث قام الفنان بوضع ثقب مفتاح الباب على عدسة الكاميرا، وتصوير بيته وموجودات بيته الذي يسكنه، ومن ثم قام بتحويل الصورة من موجبة إلى سالبة، حيث بدا المكان بموجوداته كشدات متناثرة أو أجزاء من لوحات غامضة، وقد وضع الفنان موسيقى كئاسية بولندية وغناء كورالي لترافق الصورة وتعزز مفهوم الإزاحة والفراغ.

أما الجزء الثاني فهو أيضا شريط فيديو (30 ثانية) وهو يمثل مقابلة مع لاجيء فلسطيني من حيفا يحكي عن ذكريات طفولته في حيفا قبل 1948، وفي هذا العمل يكرر هذا الرجل جملة واحدة يقول فيها: «كل شيء زمان كان زاكي وحلو...».

الجزء الثالث من العمل والذي اتخذ عنوان: «الحياة في زوال» وهو ثلاث نسخ، لصورة من طفولة الفنان

بصحبة أخيه نسيم، وهي صورة تختزن مكنوناً عاطفياً كبيراً ويكرسها الفنان كشاهد على إحساسه بالخسارة والفقْد، وذلك بعد تقديمها بحجم 50*90 سم على خلفيات ملون بثلاث أشكال مختلفة باستخدام تقنية التحويل الرقمي (الديجيتالي).

أما الجزء الرابع والأخير من المعرض فكان بعنوان: «مكان الولادة» وهو عبارة عن تركيب لثلاثة صور شخصية بالأبيض والأسود، من ألبوم العائلة إضافة إلى شريط فيديو، أما الصور فتمثل صورة ذاتية لثلاثة أجيال من الفلسطينيين الذين يسكنون حيفا، ويكسب الضوء الخافت والدرامي المسلط على هذه الصور جوا وإيحاء عاطفيا، وفي نفس الغرفة هناك عرض فيديو على شاشة كبيرة لقارب يصارع ضد التيار في محاولة للوصول إلى الشاطئ، ويستكشف هذا الجزء الصراع لمحاولة تحصيل وضع معترف به عبر جمع تلك الأجزاء المتشظية من التاريخ الشخصي بعضها مع بعض. تميز عيسى ديبى في طبيعة المواد والوسائط التي استخدمها، والتي تمثلت في الصورة المتحركة والثابتة والصوت كل ذلك بمرجعية المكان الثابت.

عظام

كانت الفكرة التي تناولها الفنان محمد الحواجرة، من مخيم جباليا / قطاع غزة، في عمله فريدة وجديدة على الساحة التشكيلية الفلسطينية، وذلك حينما تناول عظام الحيوانات النافقة وحولها إلى أعمال فنية، في محاولة لإعادة الخلق أو بث سمات الحياة والجمال من قلب مخلفات الموت والقبح واستخراج الطاقة الموجودة في العظام واستخدامها كموضوع تشكيلي ونصبها فوق حوامل كمنحوتات بأبعادها الثلاث. وقد جاء تنفيذها

للفكرة عبر سبع قطع منفصلة تمثل كل منها كتلة عظمية منفصلة أو تركيباً لعدة أجزاء عظمية، بعد أن تم معالجة هذه العظام.

وقد قام الفنان بكتابة مقتطفات شعرية ونثرية بالخط العربي مستخدماً الأحبار السوداء وبكثافة على هذه القطع العظمية في محاولة لبعث عادة قديمة عرفت في الأزمان القديمة حينما لجأ الإنسان لتوثيق حضارته وحفر نقوشه ورموزه على العظام والصحور وغيرهما على حد تعبير الفنان.

سجن

تناول الفنان محمد مسلم، 26 عاماً من غزة، وعبر فن البورتريه وضمن إطار اللوحة كتقنية تقليدية وبأسلوب تعبيرى، موضوع السجن بتجلياته المتعددة، من خلال خمس لوحات زيتية حملت عناوين «إيماءة» و«أمل» و«سجينة» و«فاطمة» و«انطباع». وهي لوحات زيتية بأحجام مختلفة أصغرها 30*40 سم وأكبرها 70*90 سم. وقد ركز الفنان مسلم في أربع من هذه على ما يكتنزه الوجه من تعابير وإيحاءات نفسية قادرة على البوح بهوم سجنها، أما في اللوحة الخامسة فقد جاءت لتصور سجيناً قابلاً بجسده الهزيل وعينه الساهمتين خلف القضبان. اقترب الفنان مسلم إلى حد كبير من النفاذ إلى عمق نفس السجين أو السجينة وإخراج ما بدواخلها من أحاسيس وهواجس ومشاعر إلى عينيه ووجهه. إنها أحاسيس ملتبسة ومختلطة، وباختصار إنسانية. وإن كانت معالجة موضوع السجن ليست جديدة على الساحة التشكيلية الفلسطينية.

لوحات

أما أعمال ميسرة بارود، 24 عاما من غزة، التي هي لوحات مرسومة بالحبر الأسود على ورق أبيض بمقياس داخلي 60*40 وخارجي 90*70، والتي جاءت مستوحاة من نصوص وأشعار لكتاب فلسطينيين كبار أمثال غسان كنفاني ومحمود درويش، وقد مزج في لوحاته بين التشخيص والتكوينات التجريدية تارة وتارة أخرى بدت أعماله محملة بالرمزية بشكل يظهر أن لدى هذا الفنان الشاب، 24 عاما، الإمكانيات والخيال والتقنية التي يمتلكها الفنان، كما يوجد كثافة في التكوين. واستيحاء واستدعاء للتاريخ تمثل في التجميعات الفرعونية والكنعانية وغيرها.

مقاعد خالية

شاركت الفنانة المصورة الفوتوغرافية، نوال جبور، 30 عاما من الناصرة، بعمل ينتمي إلى التصوير الفوتوغرافي، ويحمل عنوان «مقاعد خالية»، ويدور حول أشخاص رحلوا ليتركوا أمكنتهم شاغرة، وليحتلوا أمكنة استعارية أو يتحولوا إلى رموز وصور، أو جداريات، لكنهم دائموا الحضور في مكان ما.

عبر أربع صور، كانت نتيجة بحث طويل وجهد دؤوب، استطاعت نوال جبور، بعيداً عن المباشرة، أن تلتقط وتمسك لحظات إنسانية عميقة مسكونة بالشعور بالفقد والألم والصبر لكنها لا تخلوا من أمل وتحدي وعناد. يبدو الحدث في أعمالها وراء الصورة وليس فيها، حيث لا يستطيع المشاهد غير الاستغراق في تأمل عميق ليلتقط الحدث الذي تركته الصورة خلفها مسافة وزمناً.

تناولت في الصورة الأولى عائلة فقدت أبناً الذي كان

يعمل في إحدى أجهزة الأمن الفلسطينية وسقط برصاص جنود الاحتلال الإسرائيلي. وتظهر في هذه الصورة أم الشهيد وأخواته الثلاث اثنتان منهما تحملان صورة مؤطرة للشهيد في بدلته العسكرية وسلاحه، ونفس الصورة ولكن دون إطار، بل على شكل «بوستر» تظهر مكررة ثلاث مرات على الجدار خلفهن، كما تبدو كراس بلاستيكية سوداء شاغرة وممتدة على طول الجدار، ونعرف أنها كراسي بيت العزاء.

ومثلت الصورة الثانية عائلة أخرى، رجل وزوجته وشاب وطفلة في صورة عائلية، وخلفهما تظهر لوحة غير متقنة جيداً لشاب في العشرينيات من عمره، ومن يحدق في ملامح الصورة يعرف ببساطة أنه ينتمي إلى هذه العائلة.

الصورة الثالثة فتظهر فيها امرأة في خريف عمرها متسحة بالسواد تجلس على كرسي واضعة يداً فوق الأخرى، ويبدو في طرف الصورة الأيمن وردة جورية ضخمة تحتل الصورة، وتبدو عينا هذه المرأة مسكونتان بحزن عميق وكأنها فقدت كل ما تملك، وإذا ما حدق المشاهد أكثر، يجد هذه المرأة تحمل حول عنقها سلسلة فضية اللون تنهي بإطار صغير يلم صورة فتى في ريعان شبابه.

أما الصورة الأخيرة فتبدو فيها امرأة تحتضن طفليها ويقف بجانبهم فتى يحتضن بدوره صورة بإطار تظهر فيها قبة الصخرة وصورة وجه شاب على شكل قلب بشري، كما تظهر على الجدار خلفهم بعض الصور العائلية. ونعرف بأن هذا الفتى يحمل في داخله قلب الشهيد الذي في الصورة التي يحتضنها.

(أقواس)