

على هامش المعرض المشترك (السيرة والمسيرة)

شموط : الحلم «سيناريو» القادم

الأكل: أبحث عن فلسطين دائماً

حاورهما: تيسير النجار *

في معرضهما الأخير «السيرة والمسيرة»، قدّم الفنان إسماعيل شموط والفنانة تمام الأكل فصولاً من دراما القضية الفلسطينية من زوايا مختلفة، عبر لوحات كانت شهادات على فترة زمنية مهمة من تاريخ فلسطين والأمة العربية عن هذا المعرض .. وعن رؤى الفنانين، كان هذا الحوار:

* لنبدأ بالنقد الذي وجّه إلى معرضكما الأخير «السيرة والمسيرة». ماذا تقول عنه وبماذا تصفه؟

– إسماعيل: كان هناك أربعة ردود فعل كتابية للمعرض:

الأولى: الكتابات الإعلامية والإخبارية عن المعرض.

والثانية: الكتابات النقدية التحليلية بأقلام كتّاب ونقاد معروفين في الوسط الثقافي في الأردن، كمحمد العامري، والدكتور مازن عصفور، وعماد جحا، وفاروق وادي، ورشاد أبو شاور، ويحيى القيسي، وجهاد هديب، وغيرهم ممن كتب في صحف أردنية أو عربية، وهي الأكثر أهمية بالنسبة لنا وللفنانين ولحبّي الفنون عامة لما لها من تأثير على مسار الحركة الفنيّة التشكيلية المحلية والعربية.

والثالثة: ما دوّنه زوار المعرض في سجلات الزوّار (أكثر من سجل واحد) فالكثير مما كتب في هذه السجلات لافت للنظر، إذ عكس تأثير المعرض عليهم، ليس فقط من حيث الموضوع وأهميته، خصوصاً في ظروف المنطقة في زمن إقامة المعرض، بل ومن الناحية الجمالية والفنيّة التقييمية.

الرابعة: تعليقات زوّار موقع المعرض على شاشة الانترنت، وهي تعليقات كتبها ويكتبها مشاهدون من مختلف أنحاء العالم، عربّ وأجانب، تعبّر عن التقدير والإعجاب الشديدين بالمعرض، ولا أستطيع القول: إن هذه التعليقات هي كتابات نقدية، بل نابعة في معظمها من مشاعر وحنين وطنية، ومن مواقف تضامنية، لكنها لا تخلو من الإحساس

بالقيمة الفنيّة الكامنة في أعمالنا.

وبالإضافة إلى ما تقدّم، نظمت ندوة على هامش المعرض تحدّث فيها عدد من المعنيين، ودار نقاش غنيّ بين المتحدثين في الندوة وبعض الحاضرين من الفنانين ومحبيّ الفنون .

كما كانت هناك مقابلات تلفزيونية وإذاعية حول المعرض عرضها التلفزيون الأردني المحلي والفضائي. وتناولت صحف عربية أخرى المعرض بالتعريف وتحليل محتواه في كلّ من مصر ولبنان وبعض دول الخليج العربي، وفي صحف تصدر في الأردن.

وعموماً، فإن ردود الفعل المكتوبة، وبخاصة النقدية منها، كانت بمستوى جيد في الأردن وفي صحف عربية أخرى.

– تمام: لا بدّ من التذكير بالمقدمة التي تفضلت بها الدكتورة وجدان علي لكتابنا «السيرة والمسيرة»، والذي صدر مصاحباً للمعرض، وقد تضمّنت مقدمتها رأياً فنياً مهماً قالت فيه: «يشكّل المعرض سلسلة ملحمية في تاريخ الأمة العربية، وتدويناً تشكلياً لقضية لا تزال قائمة، تشكّل مسؤولية في ضمير المجتمع الدوليّ.

لقد عرف الأدب العربي الملحمة الوطنية، ولكن هذه هي المرّة الأولى التي تُجسّد فيها الملحمة من خلال الفنّ التشكيلي، ليجعل من معرض «السيرة والمسيرة» نقطة انطلاق لأسلوب ونوع جديدين في الفنّ العربيّ المعاصر».

* كيف استطعنا تجسيد رؤاكما عن الصلة الوثيقة

بفلسطين عبر لوحات هذا المعرض؟

– إسماعيل: عندما يفقد الإنسان وطنه تحت وطأة ظروف قاهرة، يسعى هذا الإنسان دائماً كي يستعيد الوطن أو أن يخلق له وطناً بديلاً مؤقتاً. والإحساس بالوجود ينبع من الانتماء إلى شيء عزيز، وليس أعزّ من وطن الآباء والأجداد لينتمي الإنسان إليه. ونحن لم ننفق يوماً إحساسنا بالوجود كنتيجة طبيعية لوطننا الفلسطيني المغتصب، والذي نناضل كلّنا، كلّ واحد منا بأدواته، لاستعادته.

– تمام: إحساسي بسرقة طفولتي في فلسطين على أيدي الصهانية كان ولا يزال أكبر من إحساسي بوجودي كفنانة، كنت أتمنى لو أنني أعيش على تراب وطني كي أعبر عن جمال بلادي وحبّي لها ولأهلها إسهاماً في العطاء الحضاري الفلسطيني والعربي بشكل عام. لكن وقوع المأساة وقسوة التجربة الفلسطينية الأليمة جعلاني مرتبطة بالحدث الفلسطيني ووجّهها إحساسي بوجودي كفنانة لمحاربة الظلم والعدوان والنضال بريشتي ضدّهما.

* هل كانت مهمة اللوحة لديكما توثيق الزمان والمكان في آن؟

– إسماعيل: إنّ المهمة هي توثيق واقع أليم حلّ بالشعب الفلسطيني عام النكبة 1948، وتوثيق حالة نضالية مستمرة في سبيل إزالة آثار المصيبة التي حلّت بنا. نحن نتحرك ونحرّك الزمان والمكان بما يخدم عملية التوثيق.

يجري، أمس واليوم وغداً، وأسأل الله أن يمكنني من قدرة التعبير الصادق عن كل الأحوال التي نعيشها. * هل ارتبط ذلك باختيار التقنية والأسلوب عبر معرض «السيرة والمسيرة»؟

– إسماعيل: إن الرؤية تتغير وتتسع مداركها بمرور الزمن المفيد، والتقنية كالرؤية تنضج الأسلوب الذي يتبلور مع المعيشة والموقف، ومع الممارسة المستمرة والمتابرة. فالزمن يمر ولا ينتظر أحداً، ومن لا يفيد منه لا يتقدم ولا يتحرك. وتتعاون كل هذه العوامل مع الذاكرة الخصبة والحريصة لكي تتم عملية الإبداع.

– تمام: إن الرؤية الفنية تتفاعل وتنمو مع نمو الإنسان ونمو التجربة والتقنية في العمل الفني المتناول تجاري الحدث والقدرة في التعبير عن صدق إحساس. الذاكرة تتأثر بمرور الزمن وعلينا دائماً أن نعمل على حرثها كي يظل المهم فيها حياً ويانعاً. وقدرة التعبير التي تنبع من صدق المشاعر لإنتاج عمل إبداعي صادقة متكاملة.

* وحلم العودة الذي عبرت عنه لوحات المعرض؟

– إسماعيل: الصلة بين الروح والحلم قائمة دائماً، وهي، أي الروح، كالحلم طليقة حرة لا يحدها مكان ولا زمان؟ وحلم العودة ليس حُلماً يخلق في المجهول، بل هذا الحلم بالذات يخلق بجناحين في الفضاء وبقدمين تلامسان الأرض. لقد أردت في المعرض، وفي لوحتي «تحية للشهداء» ولوحة «أحلام الغد» أن أوحى بالاستمرارية والبقاء، وأن الحياة لا تنتهي

وينبغي أن لا تفهم عملية التوثيق على أنها تصوير حرفي لواقع، بل هي عملية معيشة لهذا الواقع والتفاعل معه واتخاذ موقف منه.

– تمام: إن ذلك مطلوب في وضعنا وظروفنا والتي عاشها ويعيشها شعبنا الفلسطيني، فلوحاتي توثق وتجسد ما جرى ويجري في الزمان والمكان. أنا لا أرسم من أجل المتعة اللونية وحسب، ولا أرسم كي أزيّن الصالونات، بل إنني أنقل عبر لوحاتي تجربتي الفلسطينية، وهي تجربة إنسانية، إلى أولادي وأحفادي، وإلى كل أبناء وأحفاد أمتي العربي، كي تظل صورة المأساة والنضال الفلسطينيين حية في الذاكرة الفلسطينية والعربية والعالمية إن أمكن.

* فلسطين، هل تريا اتصالاً في اللانهائي كما عبرت ما عنها؟

– إسماعيل: نحن أبناء حضارة عربية تجسد اللانهائي في الفلسفة الحياتية الآنية وفي النظرة إلى الكون، في فنونها وأدبها وتراثها، ولا من بد أن ينعكس تأثير هذه الحضارة على نتاجنا بشكل تلقائي غير مباشر.

فلسطين موجودة في هذا اللانهائي، لأن اللانهائي ليس شيئاً مادياً، بل هو الإيمان والحلم، هو الإحساس بالوجود اللامحدود، هو الفكر والتأمل والأمل.

– تمام: أرى فلسطين دائماً وأعيشها بكل حواسي ومشاعري بشكل متواصل، فهي جزء لا يتجزأ من المشاعر الإنسانية والتفاعل المتكامل والمستمر مع ما

بالاستشهاد، بل تتجدد بشكل آخر، وأن الحلم هو سيناريو القادم.

– تمام: أعتقد أنّ التواصل الروحي والإنساني الذي يربطنا بالوطن، حيث بعض الأهل والأقارب، وحيث الوطن المجزأ المغتصب، والنضال المستمر لشعب قدّم ويقدم في كل يوم أعلى ما يملك. هو الذي يدفعنا إلى الأمل والحلم والعودة. وعلى الفنان أن يكون في هذه الحالة مؤمناً بالحق، متفائلاً بالمستقبل لكي يكون نبزاً للأجيال القادمة.

* أحلامكما الأخرى؟

– إسماعيل: كلما أنجز عملاً أو أقيم معرضاً أبداً، بشكل متواصل، بالتفكير وإثارة الأحاسيس والذكريات والتأملات عن بداية لحلم ثقافي جديد. ليس للإبداع حدود ولا توجد له محطات أخيرة ونهاية. هناك محطات لراحة قصيرة، لأغنية أو هزوجة جميلة عابرة، وهكذا هي رحلة الإنسان الفنان المبدع.

– تمام: حلم الإبداع واسع وطويل الأمد، معرضنا «السيرة والمسيرة» هو إسهامنا الثقافي، لكن أحلامنا كثيرة وستستمر ما حيينا إلى أن نصبح على أرض وطننا المحرر، لنبدأ من جديد الحلم الثقافي الجديد.

* وبيئة اللوحات؟

– إسماعيل: البيئة هي الأهل والأرض والتراث والتقاليد والحضارة الإنسانية جمعاء، تألم عندما يصيبها سوء،

وأسعد عندما تكون بخير. وبيئتنا الفلسطينية، رغم ما أصابها من محن، فإنها لا تزال بخير، تهزني بأفراحها وأتراحها إلى درجة البكاء، فهي مرجعي في معظم أعمالي، هي الوحدات التي تتكون منها سجّادتي التي أصلي عليها وألتحف بها.

– تمام: البيئة المحليّة التي عشتها وأعيشها ولو من بعيد، والتي يعيشها شعبنا على أرضه هي «هواي» وهويتي، وهي متمثلة في طراز البناء وأشكال الأزقة والشوارع في الأحياء القديمة التاريخية والتي تحكي صفحات من الحضارة والتقاليد. لا أستطيع إلا أن أكون ملتصقة بها ولا يمكنني الانسلاخ عنها وعن أهلي ووطني.

* هل عالمكما هو أعمالكما، وماذا عن المسافة بينهما؟

– إسماعيل: إن لي عالمن منفصلين متصلين في آن؛ عالماً تعبدياً أثناء عملية الإبداع، حيث أكون في حالة اندماج كلي في اللوحة أعمل بكل حواسي ومشاعري ومداركي بإخلاص وصدق، وعالماً عادياً أتصرف فيه بكل بساطة وتلقائية. إن أكثر الأوقات سعادة لي هي تلك الأوقات التي أقضيها في عملية إنتاج لوحة جديدة، فهي مصدر سعادة كبرى لي وهي عالمي الأجل. لكنني في حياتي العامة أعيش حياتي كأني إنسان عادي، لكنني أمقت التميّز بشكل ملفت للنظر كي يُقال هذا هو الفنان..!

– تمام: الفن بالنسبة لي هو الهواء الذي أنفسه، هو الحياة وهو الوطن وهو الأهل وهو صلة التواصل مع

الآخرين، أنا لا أستطيع إلا أن أكون صادقة مع نفسي ومع الآخرين.

* البحث عن فلسطين هل يمكن له أن يقف عبر إبداعكما عند حدود تحريرها؟

- إسماعيل: عشقت الرسم منذ كنت طفلاً، رسمت في طفولتي وصباي رسوماً ولوحات تناولت فيها مواضيع يتناولها أي طفل في بيئة كالبيئة التي عشت فيها. كان وقع المأساة الفلسطينية عليّ هائلاً، حيث أصبحت هاجسي في إنتاجي عبر الخمسين سنة التي تلت، عندما يتحرر الوطن الفلسطيني سأتحرك من البحث عنه لأبحث فيه عن كل ما يتمناه المرء في وطنه من جمال وسعادة وحب وحرية.

- تمام: البحث عن فلسطين في النفس وفي اليد واللسان والنضال والفنون، كل الفنون، لن يتوقف إلى أن يتم التحرير وتصبح هناك دولة فلسطينية مستقرة آمنة، عندها سيكون التعبير عن مرحلة قادمة بشكل إبداعي يتأثر بما يدور حوله ويعيشه ليقول طموحه.

* الألم لأجل الفن .. ماذا تقولنا عنه وماذا تقولنا فيه؟

- إسماعيل: يظن الكثيرون أن الألم هو مصدر الإبداع، وهذا غير صحيح، فالإبداع هو نتاج موهبة مصقولة ومنتجة ومثابرة وواعية، لكنه من الممكن القول إن الألم من أكثر العوامل تأثيراً في النفس البشرية، تحفر فيها مكامن دائمة ومهيمنة ولا تنمحي، فيما الفرح والبهجة مؤثرات عابرة لا تترك في النفس إلا قليلاً من الأثر.

والتعبير عن الألم عمل مرهق وأليم في الوقت نفسه، فالفنان عندما يكون في حالة الاندماج بموضوع أليم، يعيش الألم بكل أبعاده النفسية والجسدية إلى حد كبير. أذكر أنني أثناء تناولتي موضوع العطش في جدارية «العطش .. على طريق التيه» عطشت كثيراً وأنا أرسّم، وكنت حقيقة أعيش العطش وأتقمص العطشى الذين كنت أحدهم في ذلك اليوم الأليم من أيام نكبة 1948.

- تمام: عندما يلحق بإنسان ما ألمّ عضوي مبرح يصرخ ويستصرخ طلباً للعلاج. وصرخاتي في لوحاتي تحكي مدى الألم الذي عانيتّه، ومدى عمق الجرح الذي أحسست به. كان عليّ أن أعبّر عن المأساة بالصرخ كي يسمعي كل إنسان.

* ماذا عن الوعي العربي بالقضية الفلسطينية عبر التشكيل؟

- إسماعيل: صحيح أن القضية الفلسطينية هي قضية كل إنسان عربي، لا كونها قضية تلامس شغاف القلب دينياً، بل لأن العدو الصهيوني يستهدف بعدوانه وجشاعته من بعد فلسطين الجسم العربي، أيضاً.

والفنون التشكيلية، والفنون عامة لعبت دوراً في وعي المواطن العربي بالقضية الفلسطينية، لكن المشكلة أن هذا المواطن أصبح مثقلاً بالهموم اليومية، مما لا يتيح له المجال كي يظلّ على تماس مع تطورات هذه القضية ولا يجعله قادراً على الفعل في سبيلها.

لقد تناول كثير من الفنانين التشكيليين العرب موضوع فلسطين في أعمالهم في أزمنة تكون فيها القضية

الفلستينية طافية على السطح بسبب اشتعال المقاومة أو الانتفاضة، وكان شكل تناولهم هذا الموضوع يؤكد تعاطفهم مع فلسطين وشعبها، ويعمل على توعية مواطنيهم خصوصاً. كنت دائماً أتمنى لو يتاح للفنانين العرب العيش فترة من الزمن بين أهلنا في فلسطين أو في مخيمات اللاجئين، لكي يكون تعاطيهم هذا الموضوع أكثر عمقاً، شكلاً ومضموناً، وأكثر تأثيراً وأثراً. ولا أشك في إخلاص غالبية الفنانين العرب تجاه قضيتنا العادلة والتزامهم بها قومياً وإنسانياً، لكنني من القائلين إن الالتزام هو التزام الفنان الذي ينبع من فهم عميق للأبعاد الوطنية والقومية والإنسانية للقضية، وهذا الالتزام لا ينمو إلا من خلال المعيشة الحقيقية للقضية. كم أتمنى لو أمكن تنظيم تظاهرة عربية تشكيلية من أجل فلسطين، تبدأ بزيارة الفنانين العرب ومعايشتهم الحياة في فلسطين وفي خارجها، ثم إقامة معرض لإنتاجهم المعمق يجول العالم.

ساهم الصوت في تشكيل الرؤية العامة للعمل الفني لديكما؟
- إسماعيل: إن مشاهدة العمل الفني، المتكامل، شكلاً ومضموناً، ليست عملية بصرية وحسب، بل هي عملية تخاطب كل حواس الإنسان المتلقي. وهو في هذه الحالة لا يرى في اللوحة أشكالاً صماءً أو بقعاً لونية غبية متناثرة على سطح اللوحة، فهي أشكال وألوان وخطوط ومساحات تلخص جملة مشاعر وأحاسيس وأفكار الفنان، تحاوره وتتغلغل إلى أعماق نفسه وأحاسيسه وفكره فتحدث تلك الصدمة أو الهزة، ثم تشده إليها فتدخله فيها وتشرکه معها في كل شيء. هذه العملية لا تتم بحسابات عقلية أو ذهنية، بل هي تنبع من قدرات الفنان التشكيلية ومن مدى إدراكه ووعيه على دور في هذه الدنيا ومن إخلاصه وصدقه أثناء أداء العمل.

- تمام: إن الوعي العربي بالنسبة للقضية الفلسطينية من خلال الفنون التشكيلية محدود، أعتقد أن الشعب العربي لم يكن في استطاعته التعبير عن قضايا المحلية بحرية كان الاتجاه عند الكثيرين من الفنانين العرب هو الغرف من المدارس الفنية الغربية العدمية، خصوصاً من تلك التي لا تقدم إلا خطوطاً وبقعاً من الألوان، تجريدية ولا تعبر عن هموم المواطن العربي. إن الفنان العربي مطالب بأن يكون هو نفسه وليس مقلداً للآخرين كي يتمكن من رسم الهوية العربية ويحدد موقعاً ذا خصوصية في الحركة التشكيلية العالمية.

* هناك صوت يصدم بهدوء في لوحاتكما .. هل

- تمام: إن الأصوات التي تتسرب إلى النفس عند مشاهدة العمل الفني هي همسات كامنة في نفسي لصور جميلة وأحداث فظيعة عشتها، فكيف لا تنتقل إلى المشاهد؟ عندما كنت أصور بعض ما تختزنه ذاكرتي عن يافا الحبيبة كنت حقيقة أسمع هدير بحرها وحفيف أشجارها وزقرقة عصافيرها. وكنت وأنا أصور عملية الاقتلاع من يافا عبر مينائها أسمع صوت العملية الإجرامية التي تمت، أصوات الناس الهلعين المرعوبين العزل على رصيف ميناء يافا، وأمواج البحر ترتطم برصيف الميناء وبالمرابك إنني أعيش كل لحظة لموضوع ما وبكل مشاعري وجوارحي أثناء إنتاجي للوحة.

* صحافي وكاتب يقيم في عمان.

تيسير البطنيحي :
(الممر الآمن) .. وخطوات أثيرية على السجاد

حاوره : عاطف أبو سيف*

تيسير البطنيحي من مواليد 1966، بدأ مشواره الفني في غزة، ثم انتقل في رحلة بحث عن الخصوصية والهوية إلى «نابولي» - إيطاليا ثم «باريس» و «بريدج» - فرنسا وغزة مرة أخرى. خلال هذه المسيرة التي أنهت عقدها الأول ما زال السؤال قائماً حول اللغة الفنية الخاصة والتشكيل المتميز، في البداية كان على الشاب أن ينهل من تقاليد الفن الغربي ومُحدثه، ليسأل نفسه دائماً: «أين أنا من كل هذا؟». وتيسير، الذي بدأ باللوحة، أخذ يدرك مع اتساع رقعة البياض في لوحاته، عدم قناعته باللوحة كوسيلة تعبير، إثر ذلك انتقل إلى عروضات الـ (Object) والـ (Installation) في محاولة لتفعيل قدرة العمل للتأثير على المتلقي. شمل هذا عروضة الأخيرة في فرنسا وغزة مثل «ارسم لي وطناً» و«الممر الآمن»، وتيسير ذهب إلى فنّ الفوتوغراف والفيديو، أيضاً، كوسائل عرض تخدم أفكاراً تسيطر على مجمل مشروعه الفني، مثل الفقد، الهجر، الرحيل، السفر، والأفكار التي كان للون الأصفر في مطالع تيسير إشارة لها، تحولت إلى ضربات سكين في عرض الفيديو (غزة .. يوميات) أو خطوات أثيرية على السجاد في «الممر الآمن».

هذه أسئلة وملاحظات تداولتها مع تيسير في مرسمه في ضاحية الشجاعية - غزة في ليلة كانت الكهرباء تأتي وتغيب.. والأسئلة تبقى والحديث يطول.

- دائماً حلم الفنان هو الخروج إلى خارج المكان ليري، ليكتشف .. وكان ذلك شرطاً لإمكانية الاستمرار. خرج تيسير البطنيحي من غزة إلى «نابولي» إلى باريس إلى السويد في ترحال للبحث عن الجديد ..

= طوال مكوثي في غزة كان يسكنني هاجس السفر، كنت أحس أن شيئاً ناقصاً أريده. كنت أعرفه ولا أستطيع إليه سببياً. كنت دائماً أريد أن أسافر. الفن في الخارج يتطور وأنا قابع في مكاني، هناك إحساس هائل بالنقص، كنت أعرف أن تجربتي ضعيفة وخبراتي متواضعة، والفن في الخارج يتطور بشكل متسارع، وأنا في مكانك سر!. دائماً أقول في نفسي إن الفن في الخارج هناك شيء مذهل، خبرات جديدة، معارض متنوعة. كان السفر هو الحل الأمثل، وربما الوحيد لتحقيق ذلك، لمجرد وجودك في أوروبا بإمكانك الاطلاع على المتاحف الكبرى والأعمال العظيمة،

تتعرف إلى التوجهات الفنية المعاصرة، تعرف إلى أين يذهب الفن، لسنا بحاجة للحديث عن الفرق بين هنا وهناك .

– كيف نظرت إلى تجربتك في سياق واقعه الجديد هناك، وكيف رأى الآخرون هذه التجربة؟

= حملت معي تقاليد وقيماً فنية اكتسبتها هنا، أفكاري عن الفن لحظتها كانت تقليدية لا وجود للموقف الخاص إزائها في داخلي كان هناك شحنه من الانفعالات والأفكار، أخوض تجارب معينة سواء في الأسلوب أو التكنيك في سبيل إخراجها، محاولات لم تكن ناضجة بالشكل الكافي، في ما كانت تحمله من معانٍ وأفكار. قد تكون الأفكار ناضجة لكن طريقة التعبير عنها لم تكن بالشكل الكافي. في «نابولي» صدمتني صرامة النظام الأكاديمي، نظام مدرسي. كان الوضع يدفعني بقوة إلى التخلي عن كل القيم والتعاليم التي جئت متشعباً بها. هناك قوة دافعة هائلة للتجريدية وللتحطيم، كانوا يدفعونني إلى التخلي عن كل شيء تعلمته وورثته دون أن أكون مقتنعاً. كانت التقاليد الأكاديمية تنزع للدفع باتجاه التخلي عن الشكل (figure). والشكل مهما كان بالنسبة لي مهماً. كان عليّ أن أترك كل شيء خلفي، لكن بطريقة تلقينية إجبارية وهذه مشكلة، صدمت بهذا. تجربتي كانت قاسية في مجابهة ذلك. ذات نهار نظر المسؤول عن الأكاديمية إلى رسوماتي المائية وبعض الإسكتشات، أعجب بها وأخذ إحدى الرسومات ووضعها عنده في المكتب. ولما أريته أعمالاً منتهية في فترة الانتفاضة الأولى قلبها على عجل دون تأمل وقال لي: إن عملك تجاري، جميل ليتم بيعه. قالها بطريقة جارحة، نصحتني أن أحاول العمل على التجريد، وأن أستفيد مما تقدمه لي الأكاديمية من خبرات تقنية. أخذني من يدي

وقال للطلاب في ساحة الأكاديمية: «ديروا بالكم على الشاب الفلسطيني». جرحت، كرهت الأكاديمية. لأكون صريحاً أصبت بالإحباط، أصبحت لا أطيق الذهاب في الصباح إلى الأكاديمية. أشعر أنني ذاهباً إلى شيء أكرهه، رغم ذلك لم أتوقف، زاد إنتاجي بشكل ملفت للنظر. كنتُ أحبسُ نفسي في الليل وأرسمُ بطريقةٍ عنيقة، أريدُ أن أرسم فقط. لم تكن المشكلة فيما قاله الأستاذ في الأكاديمية. بصراحة هذا الموقف فجر عني أسئلة كثيرة حول الفن، وحول عملي وحول حالي ووضع كلفسطيني. الغربية .

– ماذا عن إشكاليات المكان والانقسام؟

= في تلك الفترة كانت الانتفاضة دائمة، منع تجول، قتل .. كنتُ أعيش في حالة صراع، جسدي في أوروبا وتفكيري هناك. تجاربي هنا، وذاكرتي هناك، تغزوني «فلاشات» الذاكرة ومضات مؤلمة. كنتُ أحسُّ بالانسلاخ عن واقعي وحتى عن نفسي. يبدو أن مثل هذه المرحلة مهمة لأن التساؤل والقلق مهمان. كانت هذه وقفة جادة مع نفسي ومع أعمالتي السابقة ونظرتي إلى مستقبل ما سأعمله. لكن الأمر الأهم الآخر، أيضاً، أن «نابولي» كانت حلماً وانتهى وكان عليّ العودة إلى غزة مرة أخرى.

– رغم ذلك، فإن لتجربة «نابولي» أثر في إثارة التساؤل عن تجربة «بريدج» في فرنسا.

= لم ينته التساؤل أبداً عندي لأن الفن سؤال دائم، يثار كل حين. كل يوم أسأل وفي كل عمل أقدمه أسأل. الأسئلة لا تنتهي. مكثت في غزة سنة تقريباً وعدت إلى سفر جديد، في غزة، كان عليّ أن أستعيد قواي قبل رحلة

جديدة. انخرطت في سلك التعليم العادي. أستطيع أن أقول: إن ثقة ما كانت مفقودة في «نابولي» عادت إليّ. تجربة «نابولي» هزّنتني كان عليّ أن أستعيد التوازن. قلت: إن مشروعي ما زال في بداياته. في الأمر نوعٌ من التحديّ وقلتُ أيضاً: في التجربة القادمة يجب أن أثبت نفسي. حملت معي أسئلة التجربة السابقة والأسئلة الجديدة والتي تولدت منها وعلى منوالها. وابتدأ المشوار الجديد، ولكن الفرق كان أن فرنسا كانت إيجابية معي؛ الحياة، الناس، الأكاديمية، الظروف كانت إيجابية أكثر من ظروف غرّة و«نابولي».

«بريدج» مدينة صغيرة وهادئة وجميلة، فتحت صفحة جديدة خلال خمسة أشهر، تجوّلت في كلّ متاحف باريس المهمة، وزرت معارض كثيرة، ورأيتُ أعمالاً كنتُ أحلم بها. مرّات كنتُ أفقُ أمام لوحة لـ«بيكاسو» ساعات مسلوباً غير مصدّق. تعرفُ أننا نقعُ أسرى من نحبّ. لمُ أصدّق عيني وأنا أرى ما كنتُ أسمع عنه أو أقرأ عنه.

أيضاً، في الكلية التي التحقت بها عشتُ حياةً رائعة، لم تكن مثل «نابولي» حياةً أكاديمية قاسية ذات طابع تلقيني. في البداية التحقت كضيف بعيد عن تعليمات المدرّسين. كنتُ أخوض نقاشات مع الأساتذة وأستفيد من حديثهم، أناقش معهم أعمالاً. في الكلية كان هناك معملٌ للنجارة وآخر للحداثة وثالثٌ للكمبيوتر ورابعٌ للتصوير الفوتوغرافي، كانت الألوان متوفرة بكثرة بكلمات أخرى: كانت الأجواء مهیئة للفنّ. بدأتُ أتعرفُ إلى الفنّ خارج الأكاديمية، أذهلتني لكثير من التجارب المعاصرة، والاتجاهات الفنيّة والنزعات المختلفة، منها ما كان يستهويني فأجد فيه قيمة كبيرة، وبعضه أستهجنه وأستنفه وأعتبره مجرد شطحات.

– كان من المهم القيام بهذا الاطلاع لتاريخ الفنّ، لكن الأهمّ أن يعرف الواحد، أين يقف في هذا السياق الواسع

والمتسارع كما قلت، كيف نظرت إلى أعمالك بعد كلّ هذا؟ = بعد أن أقيت نظرة «انسكلوبيدية» شاملة على الفنّ في أوروبا والحقب المختارة عرفت ضخامة ما أنتج في تاريخ الفنّ. كانت تلميحات أساتذتي [لاحظ أنني أصبحت بعد فترة وجيزة تلميذاً في الكلية ولم أعد مجرد زائر] تقول: إن عمالي في التصوير الزيتي متأثرة بفناني الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. ومنهم من رأى ضرورة التحرّر من هذا التأثير. بعضهم قال: إن الموضوع الآن أن يحاول الشباب العودة إلى الخمسينيات والانطلاق من هناك. كنت أرى ان هذا السحر بعيد عني. كانوا يفترضون أنني يجب أن أدخل ضمن هذا التعميم وهذه النظرية. كنت أرى أنّ فني لا علاقة له بهذا، لأنني لم أعش فترة الخمسينيات، قد أكون أخذت نظرة أثرت فيّ، لكنني كنتُ أدرك أنني ما زلت في فترة بحث، والذي لم أصل إليه الآن، ربما سأصل لاحقاً. أحسنُ أنني أمشي في اتجاه وجود لغة خاصة مستقلة لي، وهذا هو الأساس.

– البحث الدائم عن الخصوصية ؟

= نعم، أتركهم يقولون ما شاءوا، وأعمل عملي كما أحسنُ وكما أرى، وشيئاً شيئاً أحسستُ أنّ التصوير لا يمكن وقفه على الخمسينيات بل عمالي قد تنتمي لكلّ الفترات. لذلك بدأتُ أحسنُ أنّ كلّ شيء في التصوير عملي، كلّما أنجزت لوحة أقول: هناك عمل آخر يشبهها، كلّ شيء عمل، أصبحت لديّ حساسية، لم يعد التصوير الشكل الكافي المقنع. أحسستُ أنني بحاجة لأداة ومفردات أقوى من التصوير لتجسيد معاناتي وتجربتي الخاصة كفلسطيني. وهنا برز سؤال الهوية في الوقت الذي بدأتُ أبحث فيه عن أدوات جديدة، كلّ الوقت كنتُ أحاول

التعبير عن هذا الهم أولاً كإنسان، وهذا في النهاية له علاقة بخصوصيتي كفلسطيني، فسؤالي الإنساني جزء من فلسطينيتي، وهذان متلاصقان.

هنا ومساحة هناك، اللوحة مغطاة بالأبيض. - نزوع واضح نحو «المنمالية» - التقليصية؟

- وكيف انعكس ذلك على أعمالك؟

= أحسست أن هناك ضرورة لاستخدام مفردات أو لغة جديدة بعيدة عن الرموز والخيال، كأنها مجرد تعبير عن انفعالات وردود أفعال، في النهاية تعرف أن التصوير يظل مفتوحاً على كافة التحليلات. أنا لم أرد ذلك، أردت لأعمالي أن يكون لها تفسير واحد، وأن يكون لها موقف من الفن، من الحياة، من الأحداث، شيئاً فشيئاً بدأت تقلّ العناصر منها، وبدأت تتجّه نحو التسطيح في المساحات والاعتماد على مساحات واسعة من اللون دون تفاصيل، حيث اختصرتها على الأبيض والأسود والأصفر الغامق «الأوكر».

= نعم تقليصية، التفكير بالطريقة التقليدية من خلال اللوحة لم يعد شيئاً عظيماً، اقتنعت أنه من غير الممكن الذهاب أبعد من هذا في سنوات الدراسة استنفرت أعمالي بحثاً، سأعترف أنه بعد أن أصبحت اللوحات مغطاة بالأبيض - ما اعتبره تغييراً راديكالياً في أعمالي - كأني بدأت من التعامل مع اللوحة ذات البعدين، للتعامل مع عناصر (Objects) ذات دلالات ومعانٍ معيّنة سواء عناصر كنت أخلقها بنفسي وأشياء من الواقع أدخلها في سياق تشكيلي تؤدي المعنى الذي كنت أبحث عنه. هنا الأشياء لم تعد مُعبّراً عنها وإنما موجودة فيزيائياً وعضوياً. ومع التحوّل الجديد في الأشكال صار تحوّل في المواضيع المطروحة.

- سؤال الهوية والخصوصية واللغة الفنيّة وأثرها على أعمالك وفهمك للوحاتك، كيف وجدت نفسك في السياق العام حولك في فرنسا، لا بد أن أسئلة جديدة تلازمت مع كل هذا القلق والبحث؟

- مثل هذه اللّغة الفنيّة ذات مقدرة سردية عالية، بمعنى أن الـ (Object) ومن ثم الـ (Installation) يقدر أن يسرد أكثر من اللّوحة ربما لقوّة التأثير الذي يتركه على المتلقي الذي هو بالطبع أكثر من التأثير البصري للوحة.

= بالطبع، في العام 1997 تخرّجت من كليّة الفنون الجميلة وكان هذا مهماً، لأنّ مرحلة التخرّج من مثل هذه المدارس فيصلّ في حياة الفنان، هذا تزامن مع مرحلة الهوية التي بدأت قبل ذلك بسنين، لكن لقاء المرحلتين كان قاسياً ومهماً، هذه المحاولات لخلق لغة خاصة بي بدأت في دخول مرحلة جديدة، حيث بدأت أعطي لوحاتي بعد رسمها بالأبيض، فيما يشبه محاولة محوها والقضاء الكامل على التفاصيل وعلى اللّوحة بشكلها التقليدي، ولا يبقى من اللّوحة إلا عناصر قليلة، إلا خطأً

= صحيح، دون أن أشعر في سنة أعمال كنت كأني أحكي من خلالها تجربتي كفلسطيني، شعوري بالغبرة، الأمن، مفاتيح البيوت، التنقل، الهجرة، جواز السفر، الأوراق والوثائق، وكأنّ الأشياء كانت حاضرة في ذهني، ولكن كانت تحتاج إلى هذه المواجهة من خلال تجربتي في أوروبا، لاحظ أن طرح المواضيع هذه يأخذ أكثر من مجرد تحول تاريخ شخصي أو احتجاج لتصبح قضايا إنسانية عامة.

- مثلاً اللوحة الصفراء بانعكاسها ومدلولاتها حول فكرة السفر، والمفاتيح التي استخدمتها صحيفة «الليوند» الفرنسية في إحدى مقالاتها عن الصراع الشرق أوسطى.

يسأل / عشرون عاماً كان يرحل». أنا شخصياً استخدمت الإلهام من هذه الأبيات في تكرار اللقائف التي طبعت عليها صدأ المفاتيح عشرون مرّة لتلتقي مع القصيدة.

- هل اللقائف كانت القطيعة مع التصوير ومرحلة اللوحة؟

= نعم، من عندها انقطع الحبل السري مع التصوير، التصوير يظلّ فيه نوع من الحماية للفنان، فاللوحة يمكن أن تتحمل الكثير من الانفعالات والمشاعر، فهي مثل إناء تفرغ فيه كل شيء دون مساءلة، أمّا في الأعمال الجديدة فكلّ شيء محسوب، كلّ عنصر له مكانه، فالنفاصيل مدروسة، كلّ شيء محلّ استفسار ومساءلة.

- كيف نظر، الفرنسيون مثلاً، إلى أعمالك هذه، خصوصاً مثلك شاب عربي يريد أن يقدم أعمالاً في صلب الفنّ الأوروبي وضمن أحداثه؟

= دائماً كان السؤال الذي يواجهني «أين أنت من هذا؟» أو «أين الفلسطينيّ وأين بيئتك في أعمالك». هذا التساؤل رغم أهميته كان يحمل خطورة معينة من ناحية أن الغرب دائماً ينظر للثقافات الثانية بنوع من الغرائبية. هناك «كلاشيه» مطبوع يجب أن يتطابق عملك معه. بالنسبة لي كفلسطيني يتوقعون أن ترسم الدم، المعاناة، الأسلاك، الموت، كل هذه الرموز تغذي حبّ الغربي للمغامرة ولاكتشاف الشرق، فالغربي يجب أن يرى في الشرق الحمامات والنساء الجميلات، الأسواق، الألوان الباهية، عن فلسطين يعرفون الصراع والحصار، حتى عن إسبانيا هناك «كلاشيه» مصارعة الثيران، هناك لدى أوروبا والغرب عموماً «كلاشيهات» جاهزة عن كل ثقافة ومنطقة جغرافية من العالم. عندنا

= لاحظ الخط الأسود في اللوحات الصفراء الثلاث التي أشرت إليها، كأنها صحراء ليس لها نهاية، وفي لحظة معينة تبدو وكأنها جدار، فكرة السفر تسيطر عليها من أولها إلى آخرها. كنتُ على المستوى الشخصي أتحدّث عن حلمي الدائم في السفر. كنتُ أعيش الرحلة بما فيها من تساؤل مثل: هل سأنجح؟، هل سأتمكن من الدخول؟ متى أعود؟. هذه الأسئلة وجودية في جوهرها. المفاتيح كانت فكرتها بسيطة، أحضرت مفاتيح بيوت حقيقية ووضعتها على لقائف من القماش الذي استخدمه للرسم وجعلتها تصدأ باستخدام ماء وملح. البيوت غير موجودة والمفاتيح مجرد ذاكرة وفكرة ولم يبقَ إلا صدأ المفاتيح على لقائف القماش. وهنا كم كنت قريباً من التصوير، الشبه في استخدام قماش اللوحة الذي هو سطح للحكاية والطريقة مختلفة هذه المرّة، العمل يسرد شيئاً كما أشرت أنت، أنا استخدمت السرد بشكل مغاير للمألوف. في الوقت نفسه مزجت تجربتي كفنان مع تجربة اللاجئين الفلسطينيين، الهجرة المتعدّدة، أيضاً، غربة الفنان، أيضاً، جزء من ذلك. أحسستُ بكل ذلك.

- تيسير، هذه أزمة الفلسطينيّ في علاقته بالوطن، في شعوره الدائم بالحنين لأنّ شيئاً قد فقد؟

= الغربة والشعور بالغربة دائماً يسكنني، كنت في تشكيل أعمالتي أستلهم أشعار درويش، مثلاً. بعض قصائده ألهمتني إلهاماً معيناً، حين كنت أفكر في الفنّ والسفر كنت أستشهد بقصيدته «أحمد الزعتر»: «في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه / عشرون عاماً كان

الغرائبية ليست ذات طابع سياحي، بل ذات طابع سياسي خاص، بالنسبة لي حين حوصرت بهذه النظرة، لم أتصرف بردة فعل، لم أتطلع لتلبية ما يريدونه كما لم أنفر منهم، تساءلت لماذا لا يكون لي هوية، بدأت العمل على ذلك، ولكن بمفهوم إنساني، أحببت أن أعمل ضمن لغة تشكيلية معاصرة، وكان ردي دائماً أنني أعيش في جزء من هذا العالم.

قد أكون، وهذا وارد، قد تأثرت ببعض أشكال التعبير، إلا أنني في طرحي ومبرراتي حاولت أن أكون مختلفاً، من هنا تكتسب الأعمال خصوصيتها، بحيث تأخذ اللغة الفنية المعاصرة وتعبر عن واقعي بكل ملابساته التاريخية والجغرافية والسياسية.

- لكن تظل الصعوبة قائمة في إيجاد خصوصية، سيما وأن الفن يتقاليده كما ترى، ظهر وترعرع في أرضهم؟

= صحيح، من ناحية لا يوجد موروث تشكيلي عربي ذو امتداد في التاريخ، الحركات الفنية العربية كلها حديثة لا تتعدى بدايات القرن. كانت الصعوبة، أيضاً، إلى أي مدى أحافظ على خصوصيتي في استخدام أدوات وعناصر تشكيلية معاصرة، وفي الوقت نفسه أعبر عن واقعي.

كل عمل كان مشروعاً جديداً، ورحلة بحث جديدة في الأدوات والخامات، وعلاقة الخامات بالموضوع والفكرة. أستطيع الادعاء بوجود خطأ يربط كل أعمالتي، ثيمات تتكرر، وتناسق، مواضيع البحث عن الهوية، موضوع الغياب، الموت والاقتراع، السفر والتنقل والشنات، أحب هذه الأفكار وأكررها، وقد تجتمع في عمل واحد.

- علاقة هذه الأفكار بالتشكيل النهائي للعمل رحلة طويلة من التخطيط والبناء تتطلب دقة ملاحظة من

جانب ومن آخر مهنية عالية، أيضاً.

= الأفكار تأتي في أحيان كثيرة سابقة لاختيار العناصر، وأحياناً أخرى تكون المواد أو الـ (Object) محركاً أولياً للفكرة، مثلاً في العمل الذي أجسدت فيه قرارات الأمم المتحدة (181 و194 و242) كان الرصاص المادة التي سكبته لخلق العمل المحرك للفكرة، والذي هو المحرك للفكرة، كنت أتجول في حقل مهجور في إحدى الساحات الكبرى التي تباع فيها أدوات البناء، كان هناك أشياء تالفة كالعلب، وكانوا يحرقونها لإعدامها، لا أذكر السبب وراء ذهابي إلى هناك. تأملت مجموعة مواد معدنية محترقة، أثار الأمر في نفسي فكرة «وثيقة» أو تقرير أو ملف يكون قد احترق في هذه المزبلة، ثم بدأت أتخيل واستدعي تاريخ هذه الملفات التي كنت قد تخيلت أنها تحترق. وسألت نفسي ماذا يمكن أن أنسج عليها؟ قصيدة، ورق، أسماء، كعادتي أخذني الأمر وقت التفاعل لإيجاد الحل التشكيلي المناسب، والذي يعطي معنى للعنصر والفكرة. بحيث يدخل العنصر في سياق يؤدي فيه معنى، تطورت الفكرة إلى مادة الرصاص - صفائح - كان حجم الصفائح (A3)، وهو حجم كبير لتنتم مشاهدته عن بعد، كانت أقرب فكرة لجعل المادة وثيقة هي أن أضع قرارات الأمم المتحدة التي قمت بحفرها على الرصاص.

الرصاص كخامة يوحي بالثقل وبالعنف، ناهيك عن استخدامه في الطباعة وفي تصنيع الأسلحة، وهذا مهم في تأثيره المادي على المتلقي. هكذا تطور أفق العمل من ملفات إلى قرارات، لاحظ أن القرارات مثل الملفات مجرد وثائق محروقة لم تستخدم.

- مثل هذه الأعمال رسخت استخدامك للـ (Object) ومن ثم أعمال الـ (Installation) التي جاءت لاحقاً.

كونه فلسطيني على الحدود، في المعابر، في السفارات، في الحصول على إقامة. تولد لدي شعور أن الفلسطيني يعاني ويعاقب لمجرد كونه فلسطيني. لاحظ أنه لا يوجد (category) / «تصنيف» اسمه فلسطيني في الكمبيوتر، أنت في الكود الدولي «إسرائيلي». في سجادة «الممر الآمن» الفلسطيني حاضر من خلال أختام وأوراق، حضوره أثيري، لحظي، هذه الخطوات من الحبر تبدأ في الاختفاء عند نهاية السجادة عندما تصل إلى الخروج، هناك لعب على رحلة الفلسطيني وترحاله وكون وجوده خارج المكان والزمان، لا تلمسه إلا في أشياء عابرة تكاد تكون غير موجودة.

– وعمل «العاصفة» خطوة أخرى في هذا الاتجاه حيث لوحة منتزعة عن الجدار، بفعل ريح أو عاصفة.

= العاصفة تأتي ضمن خط لوحة الصحراء والسفر، وتناقش موضوعة الصحراء، ليس بمعناها المادي أو الفيزيقي الملموس؛ هي صحراء وجدانية، عقلية، يعيشها الفلسطيني، لأن معالجة اللون «الأوكر» وهو ليس لون الرمل المتعارف عليه في قائمة الألوان، تتفق مع الفكرة. الأصفر هو لون الصحراء والضياع والعطش، وبالفرنسية يقولون إنه لون الصعوبات. العاصفة هنا ليست مصورة ولست معنياً بمشهد طبيعي يكون فيه عاصفة، اللوحة نفسها تعرضت لعاصفة من خلال القماش المنتزع عن الحائط، نحن هنا ندخل في جانب شكلي أكثر، مادة الرسم بدأت تصبح وسيلة للتعبير. لم تعد فقط مادة تستخدم في العمل بشكل محايد كقماش أو ألوان، أصبحت متورطة في تشكيل العمل بشكل أو بآخر، مثل عمل الصحراء اللون لم أضعه مثل تكوين عادي مثل شخص غبي لا علاقة له بالدهان ويدهن الحائط .

= أنا لا أعمل شيئاً بقرار، دائماً هناك فكرة أريد أن أعتبر عنها، في أحيان تكون إحدى السبل صورة فوتوغرافية، مرات لوحة، الـ(Installation) هو أداة وليس هدفاً.

– لكن سوء الفهم جعل الكثير من الفنانين لا يجيدون في أعمالهم التي يميلون فيها إلى الـ(Installation)، يكونون الأشياء بلا معنى، بلا دلالة وإذا سئلوا قالوا: نحن نعمل (Installation)، وأنا أتحدث عن بعض الأعمال الأخيرة، مثلاً، في المعرض الذي شاركت أنت فيه مع مجموعة ضخمة من الفنانين في قرية الحرف في غزة نيسان الماضي.

= أتفق معك، هناك فهم مغلوط للـ(Installation)، هو مجرد أداة أخرى كـ«المولاج» – النحت، وهو شكل مثل الصورة من خلاله يحاول الفنان توصيل فكرة أو طرح رؤية، الفنان اليوم متعدد الاهتمامات، يعمل نحائناً، مصوراً فوتوغرافياً، (Installation). كل فكرة تفرض أو تختار الخامة التي تتعامل معها. أنا شخصياً ما يهمني في البداية هو البحث عن أقرب الطرق وأقصرها وأكثرها فعالية في توصيل الفكرة بغض النظر عن كونها (Installation) أو شيئاً آخر.

= عملك «الممر الآمن» كان توظيفاً لفكرة الـ(Object) والـ(Installation) في خدمة فكرة السفر والترحال التي كنت تعبر عنها سابقاً، ومثلاً في اللوحة الصفراء.

– مثلما قلت هناك في «الممر الآمن» فكرة السفر والتنقل والشتات التي يعاني منه الفلسطيني حتى لو لم يعاني بشكل قسري، لاجئ، مبعود، فالذي لم يتعرض بشكل مباشر لهذه الإجراءات عاش التجربة بشكل أو بآخر

«غزة: يوميات».

= حين عدت من فرنسا في أكتوبر 2000 لم يكن لي مرسوم
أعمل فيه. حملت كاميرا الفيديو، لكن لم أزد أن أعمل
فيديو لمجرد الفيديو، كانت أحداث الانتفاضة قد بدأت
والأحداث تتجدد يوماً بعد يوم، وبحكم عملي وشغلي
كنت قليل المكوث في البيت، ومن هنا كان الفيديو وسيلة.
رأيت تسجيل الأشياء حولي كيوميات من الواقع، في
البداية لم يكن الهدف واضحاً، أسجل مشاهد غريبة تدعو
للتساؤل وتوحي بالتوتر، جو معين من الانتظار
والترقب. لم أكن أقصد شيئاً، يوماً بعد آخر، دخلت
الفكرة ملامح معينة، بدأت أصور الحياة في غزة بكل
بساطتها، خياط الأحذية في سوق فراس، أطفال يلعبون
بأسلحة بلاستيكية، سائق التاكسي، جرافة في
الشجاعية تحفر، قررت أن بين هذه الصور هناك رمشة
عين، لقطة قصيرة جداً لسكين جزار تقطع اللحمة كأنها
تفصل الصور عن بعضها، ترمز لحياتنا، الصور ثابتة،
تسمع فقط الصوت، كل لقطة فقط سبع ثوان، هناك
صورة بركة مياه في (شارع عمر المختار) وانعكاس لظل
طفل، هناك منظر يجمع الصور، المشاهد مدعواً إلى الربط
بينها، عليه أعمال مخيلته، لكن تظل في الجوهر أنها
مشاهد من حياتنا اليومية.

- في العمل هناك حبكة، سرد واضح.

= تقريباً، هناك ما يشبه التصاعد الدرامي للفيلم بطريقة
بسيطة، ضربة السكينة تفصل الصور عن بعضها،
ينتهي العرض بمشهد العرس الذي لا يستمر أكثر من
ثانيتين، لتأتي السكينة ثم يعود العرس مرة أخرى ثم
ينتهي، ينتهي الفيديو بصورة العروسين ثابتة.

- كأنك تقترح احتفالاً بالحياة؟

- عمك «ممر آمن»، صورة الأقصى والعصا المسنودة
على الجدار كان عملاً مباشراً بصورة طاغية.

= كنت أتحدث عن «الممر الآمن» كما ورد في المفاوضات،
أعترف أن هذا أكثر أعمالاً مباشرة، لكنني عرضته مع
المفاتيح والسجادة والعاصفة.

- ذات مرة قمت بلف كل أعمالك السابقة (اللوحات)
وكتبت عليها: غير قابل للاحتراق، فيما بدا أنه ثورة على
كل عمك القديم.

= العمل ذو اتجاهان؛ الاتجاه الأول كان فعلاً، كما قلت،
الثورة على عملي القديم، حتى هذا قابل للاحتراق، وهذا
ما أعطاه معنى كموضوع متنقل، الجانب الآخر هو خلال
سفري وقدمي من وإلى أوروبا كانت هذه اللوحات
معني دائماً، أخاف أن أتركها في مكان، كل مرة كانت هذه
اللفائف محل تساؤل وتفتيش وتحقيق، يتعاملون معها
على الحواجز بطريقة وقحة، الخوف منها. لاحظ أن في
لفها هناك خطورة، يمكن أن تكون خطيرة، فيها معنى
استفزازي، كانت تسبب لي إشكالية في السفر، في الوقت
نفسه شكّل العمل مرحلة انتقال من التصوير بالمعنى
الكلاسيكي إلى الفهم المعاصر للفن. الانتقال من اللوحة
بمفهوم التعبير إلى التعامل مع الـ (Object) يخرج عن
إطار اللوحة إلى بعدها الثالث في وظيفتها. راودني
وضع أسماء مختلفة، مثل: قابل للكسر، محمول، لكن في
المحصلة اخترت عدم تشتيت المتلقي.

- بعد عودتك من فرنسا العام الماضي عملت على أكثر
من موضوع وكلها كانت خارج سياق اللوحة، مثلاً لنقل
عمك تسجيل لقطات من الحياة في غزة عبر الفيديو

رحل.

= فكرة الفقدانية عالجهما قبلي كثير من الفنانين، لكن في عملي يكتسب العمل خصوصية ما، الحالة الفلسطينية، أحاول أن أعالج نفس المفهوم. تذكر أنني قلت إنني في كثير من الأعمال أستلهم قراءاتي، هذا العمل الذي ذكرته كان مرتبطاً بقراءة «الأمير الصغير» لـ«سانت كزوبري»، حيث تقول القصة إن طياراً كان ينقل بريداً أيام الحرب، وسقطت طائرته في الصحراء، فبدأ يكتب قصة عن «الأمير الصغير»، أول شيء يطلبه الأمير من الطيار فيقول له: ارسم لي خروفاً. يحاول الطيار أربع محاولات لرسم الخروف فيرفضها الأمير، آخر مرة يرسم له صندوقاً فيه فتحتان، ويقول له: الخروف موجود داخل الصندوق. فيقول له: هذا هو الخروف الذي أردت. لا منطقي في ذلك. كان حلم الطفل في خروف ولديه تصور له أو حلم. رأيت في الأطفال الصغار هنا أمراء صغاراً، يحلمون ويختارون، يتصورون وطنهم كيفما شاءوا، وحين يستشهدون يقتل فيهم الحلم. الطفل حلمه كبير «ارسم لي وطناً». ما مرّوا به أكبر منهم، حلمهم ليس خروفاً بل وطناً، تصوّر كم كبير عليهم هذا الحلم، في العمل كما تعرف السرير، مكان الفراش لوح زجاج مغطى بالغبار ومكتوب عليها «ارسم لي وطناً» تصعد عبر الإضاءة إلى السطح كأن هناك روحاً تتصاعد وتنبخر ولا يبقى إلا الحلم.

- في عمل آخر تعود للفوتوغراف في تصوير مشاهد من الحياة حولك ويتم عرضه كوثائق أو كسجل وشهادة على الواقع.

= الفوتوغراف ليس من أجل الفوتوغراف. بل لإيصال الفكرة، صورت بالكاميرا باباً عليه كتابات، وصورة شهيد مقلوبة، أتعامل مع الأسود من خلال المساحات

= نعم، احتفال بالحياة، لكن لاحظ أن كون الصورة جامدة فهو احتفال مؤجل مجروح، مشلول وإضاءة خافتة، في خلفية المشهد نافذة، وإضاءة صفراء.

- وعملك بالكاميرا بالصور الفوتوغرافية، كأنما هناك شغف بالصورة كبديل للوحة، وعمل على الثيمات نفسها.

= حاولت في العمل التركيز على معنى الاختفاء والموت، وفقدان الشهداء كونهم ماتوا ونحن فقدناهم، نحن نحزن رغم ما نرصد من الشجاعة والتضحية والبطولة لأن موت إنسان مؤلم جداً في النهاية، كانت فكري استخدام اللون الأسود الذي يرمز إلى الحداد والحزن.

هنا تأكيد مزوج لمعنى الاختفاء من خلال استخدام الصورة بطريقة الـ (Negative) بحيث ترى درجتين من الأسود، أسود معتم وأسود لامع، اللون درجتان، في مناطق معينة يمكن أن ترى الصورة معتمّة، وإذا وقفت في زاوية معينة قد ترى الصورة أكثر وضوحاً، الأمر يعتمد على زاوية الرؤية ومسقط الضوء، في زوايا معينة لا ترى إلا مساحات سوداء، وهذه دعوة للبحث تبحث عن الصورة، في المعركة نذهب لتفقد القتلى، أنت تقول: هذا فلان، نتحسس الشهداء، أنا حاولت أن أفعل ذلك من خلال تأكيد معنى الغياب من خلال (Negative) والـ (Positive)، حضور ناقص، غير مكتمل، نوع من الحوار بين المشاهد وصورة الشهيد. اختزال الصورة وتحويلها لأسود وأبيض فقط وتبسيط ملامحها.

- فكرة الفقد تتكرر، أيضاً، في عملي الـ (Installation) «ارسم لي وطناً»، حيث السرير الفارغ في إشارة لصبي

التي شبه غائبة وشبه حاضرة. دائماً أبحث عن حضور الأشياء أكثر من أن تكون ممثلة أم معبرة عنها أو مستوحاة. في الأعمال الأولى كنت أعبر عنها من خلال رؤية تشكيلية معينة.

في غزة الصور موجودة في كل نواحي الحياة، في كل مشوار لي أراها، قررت تصويرها ليست كتوثيق، أو نوعاً من تصوير حالة جماعية معينة أو نستولجيا، أحاول من خلالها تقديم قراءة للواقع. الجدار في الانتفاضة منذ سنوات اكتسب أهمية خاصة كتقرير يومي، كجريدة يومية لوحة إعلانات تعكس كل ما يدور في الشارع، الكل يضع شعاراته، أفكاره، إعلانات تجارية أصبحت وسيلة اتصال ونشر للمعلومة من خلالها تقرأ وتتأمل الواقع. هذه الصور التي قد تكون تأملات في الجدار الأخير؛ لأن الجدار هو آخر مواقعنا، وهو المكان الذي ندافع عنه، لا مكان للفرار من هذا الجدار بمعناه الرمزي، هنا الجدار بالمعنى المادي، أيضاً. إذا تفحصنا يمكن الحصول على قراءات، على توافقات وتناقضات مدهشة، أكيد غير مقصودة، لكن وجودها وتراكمها يعطي نوعاً من الكولاج غير رسمي وعفوي، وظيفتي كانت محاولة تأطير واختيار بعض ما ورد على الجدار بالقدر الذي يسمح بإعطاء فكرة معينة، أحياناً تجتمع صورة شهيد مع عنصر في الجدار، تنكة خارجة من الجدار مثلاً، في إحدى اللوحات صورة شهيد منتزعة ولا يبقى إلا الصمغ، أنا أقدم كل ذلك بطريقة غير مقصودة إحدى الصور تظهر فيها عبارة ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، في صورة أخرى فتاتان تركضان قرب إسقاط للضوء على جدار مفعم بالشعارات خالفاً ما يشبه علامة استفهام هذه صور وتفصيل من «الجدار الأخير».

المقادم، وما يمكن أن تذهب إليه في ظل فهم خاص للتجربة السابقة؟

= نحن بحاجة لمقدرة واستقراء الأشكال والعناصر المحيطة بنا، سواء عناصر مادية أو معنوية، لمحاولة استخلاص جوهرها لننفذ إلى هذا الجوهر، نتعرف إلى العلاقات التي تربط بين هذه الأشياء لتؤدي معنى، ولا يكون حضورها مشتتاً ومجرد تفصيل في العمل، على أن يكون له دلالاته وقيمه على الصعيد الشخصي، أنا لا أفكر بقرار، الفكرة بحاجة لوقت للتفاعل حتى تختمر، وأنا لا أتركها وحدها، بل أشتغل عليها من خلال استحضار معرفة واتجاهات وفنانين عالجوا الفكرة قبلي. كل هذا يتفاعل لتخرج الفكرة أحياناً حركة معينة من شخص ما، عنوان في جريدة، كتاب قرأته، بيت شعر. أصدق الأعمال هي المستمدة من تجارب الإنسان الشخصية، لا تحتاج الذهاب بعيداً في كل لحظة، هناك مادة لعمل فني، يبدو الأمر سهلاً عند الحديث النظري لكن هذا يحتاج جهد، ما يجعل الأمر محكماً أي تحويل الشيء البسيط لعمل فني، هو أن تخضعه لتحليل و«فلتر» وتفسير لاستخراج علاقات وتوافقات وهذا مهم في تبلور العمل.

* روائي فلسطيني يقيم في غزة.

– بعد هذه التجربة، كيف تنظر إلى علاقتك بالعمل

الشرق في عين (ديغراين) ومخيلته
اللون شاردا إلى أعلى

جهاد هديب*

«يمكن أن يُمسكَ بالماضي، فقط، كلوحة تلمع؛

كشيء في لحظة ما من الاختلاف

حيث لا يمكن بعد ذلك أن تتم رؤيته أبداً،

(ولتر.ب.)

تطرح لوحات الرسام الإسباني «أنطونيو مونيوث ديغراين» غير سؤال، تفترض مسبقاً أن اللوحات نقطة تلاق وحوار بين (شرق) و (غرب) أو بين صفتي المتوسط في شكلٍ أخصّ، حيث موضوع اللوحات تصوير مشاهد لمناطق من الأراضي المقدسة وفقاً للوعي المسيحي الغربي. هي أسئلة يُراد منها أن تكون منطقة جدل مع لوحة «ديغراين» التي تُعدُّ بيتتنا (وبالتالي نحن) موضوعها، والرسام ذاتها الفاعلة.

أسئلة من مثل: هل يمكن أن تكون البيئة المحليّة التي نتعايش معها يوماً هي ذاتها التي في لوحة «ديغراين»؟ وهل جاء إلى هنا كي يكتشفها أم يعيد اكتشافها مقارباً بين مخيلة وواقع ما، هي عليه أصلاً وراهنياً؟ وإلى أي حد كان الافتراق بين الصورتين؟ بل بين الصور الثلاث؟ إذ إن بعض اللوحات قد أنجز «ديغراين» رسمها في إسبانيا، بعد أن نقلها تخطيطات إلى هناك.

غير أن معاودة النظر إلى لوحات «ديغراين» تذهب بالمسألة إلى جهة أخرى، تجعل تلك الأسئلة بلا طائل أو جدوى خصوصاً أن الرومانسية في الفن الأوروبي (أي الاستشراق في الفن) لم تكن أصلاً لحظة حوار صافية في (الثقافة المتوسطية) أو بين حضارات هذا الجزء من العالم، إنها بالمعنى الفنّي، وفي الحقل الفنّي، كانت نتاج تطور البيئة الاقتصادية / الاجتماعية للغرب عموماً، أي أنها خيضة كتجربة معرفية من طرف واحد، وليس في سياق ثقافي تفاعلي.

الرومانسية... إحساس باللون
يوازي إحساساً بالشكل

مهما يكن من أمر، فإن الاستشراق في الرسم الأوروبي قد دأب على اشتقاق معادل موضوعي / راهن ومتخيل، يجسّد، وبحنين غامض وعظيم، غابرة في (ماضٍ ما) حُلْمَ به.

والحنين والحلم لطالما حقّزا الأدب الأوروبي الذي دوّخته المخيلة الشرقية بأساطيرها الكبرى وآدابها العظيمة، لقد كانت تلك بذرة الاستشراق التي نمت في حاضنة الفنون الأوروبية وبداية (الماراتون) الذي استمر الرسم الأوروبي يجري فيه حتى مطلع القرن الماضي.

في هذا المعنى يكاد يكون «ديغراين» الإسباني آخر دفقة في الاستشراق الفني الأوروبي، وربما بوحدة من المع تجاربه في السنين الثلاثين الأخيرة منه.

ولعل من الضروري التطرق إلى الرومانسية الأوروبية التي أحدثت انزياحاً في استحداث الأشكال وطريقة التعبير عنها وعلاقة العناصر ببعضها، سواءً من حيث إنها تفاصيل على السطح التصويري، أم من حيث هي كتل لونية، مثلما استحدثت ظلالاً أخرى للون غير مشتقة من اللون نفسه لهذه الكتل، الأمر الذي لم يكن معهوداً في الفن الأوروبي السائد، وفقاً لنظرية اللون العلمية، بل جاءت هذه الظلال بإحياء من البيئة والمحيط الشرقيين.

ولعل أعمال الفرنسي «أوجين ديلاكروا» من أفضل النماذج التي عبّرت عملياً عن هذه الفكرة، فمع هذا الرسام أصبحت الظلال نصف اللون، بتعبير الشاعر «بودليير».

بهذه الطريقة عبّرت الرومانسية عن نفسها في المجتمع

الأوروبي كتيار ناجز في الفن، فضلاً عن تجسيدها المنظر الطبيعي الصامت بوصفه «الجوهر التاريخي للإنسان ذاته» حسب مؤرخي الفن للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، و«حيث اللون الوسيلة الرئيسة للغة الفنية»، مثلما نقلت عنهم د. زينبات البيطار في كتابها المعروف: «الاستشراق في الفن».

ومثلما أن الفنّ عموماً أمكن له مع «الرومانسية» أن يكون اعتياشاً في الماضي، فقد بات من الممكن، أيضاً، وصف هذا الماضي بأنه ذاكرة زمن ما؛ تجمع الروحانية إلى الحسية في جدل لوني عميق واستثنائي، فيه استبطان لتلك الذاكرة وذلك الزمن؛ استبطان عبّر عن مزاج، وكان، أيضاً، «عبارة عن شكل معرفة العالم» حسب العبارة «الهيغيلية» الذائعة، أي أنّ لحظة التلقي تجعل من الناظر إلى اللوحة قادراً على إنتاج إحساسه بالشكل من جهة اللون.. وربما كان أقصى طموح لـ«الرومانسية» قد تجسّد في خلق إحساس باللون يوازي إحساساً بالشكل في لحظة واحدة عند المتلقي، فجاءت النماذج المتقدمة في سعي «الرومانسية» ذاك، تعبيراً خلاقاً عن مقدرة اللون الفذة على الإدهاش رغم مرور هذا الرده الواسع من الزمن.

مزاج رومانسي داكن
على قلق

قبل الدخول إلى عالم الرسّام «ديغراين»، ربما أفادت الإشارة إلى عدد من الملاحظات تخص لوحاته التي رسمها تجسيداً للطبيعة في الأراضي المقدسة.

يستترعي الانتباه إلى أن أغلب هذه اللوحات جاءت على مسحة من كآبة شفيفة، حيث اختار لها الرسّام «ديغراين» طقساً شتائياً ذا مزاج رماديّ، لو صحّ

الذي أنتج بعضها بيد الرسام، وبعضها الآخر بإلهام منه، ما يعني أنّ التوصيف سوف يجمع التذكّر الصافي إلى المعاينة، في حين ليس بمقدور المرء السيطرة تماماً على المزاج التاريخي لأخيلة هذه الأرض التي حملت في رحمها، ثمّ أنجبت الأفكار الميتافيزيقية السابقة عليها، والتي ما تزال شديدة الفاعلية في التجربة البشرية الحيّة، وفي الواقع الإنساني والمعيشي والثقافي للقوس الحضاري الكبير الذي يجمع الهلال الخصيب إلى مصر منذ أزمنة قديمة .

إنّ هذه الفكرة في الأسطر السابقة لا تروم أن تفصل، محاولة فهم مخيلة الرسام «ديغراين» عن المزاج التاريخي لفلسطين التاريخية بكل ما في ذلك من أبعاد حقيقية أو تخيلية.

هنا يمكن القول: إن الأفكار الواردة لاحقاً قد انبنت على مجمل لوحات «ديغراين» التي عرضت في المتحف الوطني الأردني الشتاء الماضي، لكنها أفكار أخذت نموذجها من ثلاث لوحات: «وادي قدرون» و«المجدلية ناظرة إلى المسيح» و«ذكرى من غرناطة»... وذلك بالسعي إلى أن لا تنغلق هذه الأفكار على ما سبقت الإشارة إليه، بل متروك للوحة أن تحدث انزياحاً في هذه الأفكار هنا أو هناك.

كآبة عميقة

حتى السماء .. تكاد تذرف

إنّ تلك الاقتطاعة من مشهد «وادي قدرون» مرسومة بريشة «ديغراين»، لا تمنح القدس ملامحها المعهودة فيها عند النظر إليها من ذلك الوادي، وتحديداً العناصر المعمارية التي كأنها تغرق في غلالة من الغموض؛ كأنه جيء بها من حضارة أخرى، لا يتبينها المرء جيداً، فربما

التوصيف، في وقت بدا أنه مطلع المغيب أو استهلاله أو ما هو أقرب إليه، ثمّ أنّ الرسام كان خارج أغلب لوحاته المشار إليها، يستحضر شخوص المكان بمخيلة دينية قديمة، انوجدت في اللوحة بطريقة جانبية، حسب تقنية «البروفيل». ما يعني أنّ مخيلة «ديغراين» كانت تستجيب إلى فضاء تخيلي هو بنية مكانية خالصة رأها وفقاً لمعان خاصة به، وبعاطفة حارة جاءت في هيئة لون، ومعبرة عن مزاج رومانسي حزين، ودالة على قلق واضطراب ذي نزوع إلى صبوة يمكن أنها تتحدد في العثور على طمانينة للإنسان الذي فيه.

مخيلة «ديغراين» في لوحاته تلك، هي مخيلة تجمع الميتافيزيقي إلى الدرامي، وذلك لم يكن مصدره اللون فحسب، بل التفاصيل، أيضاً، والتي ليست كلها على صلة بتراث المنطقة، ذلك أنّ جزءاً منها جاء على صلة بالتراث الإغريقي، على الأرجح فيما يتعلق في الملابس والحلي، كما هي الحال في النظر إلى الدراما المسيحية التاريخية، فمريم المجدلية في «المجدلية ناظرة إلى المسيح»، مثلاً، تكاد تكون شاعرة الحبّ الإغريقي «سافو» والعكس صحيح، في حين أنّ تجسيد المنظر الطبيعي، حيث يكون البعد الديني أو التاريخي واضحاً في العمل، هو أمر مشكوك فيه، إلى حدّ يذهب المرء معه إلى القول: إنّ «ديغراين» يقصد أن لا يكون هذا الأمر حاسماً عند النظر إلى لوحته، ذلك أنّ اهتماماته كانت في مطارح أخرى.

وما من لوحة لـ«ديغراين» إلا وتشي بما (كان) ثم (باد) .. ثمّة ظلال أو أثر من (ماض ما) كان هنا، ويبدو حضوره في اللوحة غير مركزي، لكن كما لو أنّ الفضاء التخيلي (المفترض) للمنظر الطبيعي قد تأسس عليه. فهل سعى «ديغراين» إلى شرق يخصّه دون سواه، أم أنّ الحال ليست كذلك؟ إنّ إجابة محتملة عن هذا السؤال تستدعي إعادة توصيف اللوحة هنا، في المكان الأول

تعود إلى آسيا البعيدة والقديمة ذات القباب المدببة أو إلى الحضارة الإغريقية.

ويلاحظ المرء أن العناصر على السطح التصويري مضاءة بذاتها، عبر تلاعب الضوء والظل، قد أضاء عناصر ولم يُعتم أخرى. وتبدو اللوحة للناظر بلا مركز ناظم لعناصرها، غير أنها محكومة إلى نقطة توازنها اللونية التي كأنها تبدأ من الأسفل، حيث المقبرة اليهودية، وكتب متشرد فيها يقف على قبر ويمد عنقه إلى أسفل كأنما يوشوش أحد الموتى، وإلى جوارها - أي المقبرة - مقبرة أخرى عربية، يفصل بينهما (سيل) شتائي جاء إلى «وادي قدرون» / اللوحة، مههداً للانتقال من بُني يتدرج في اشتقاق يعادله الأبيض أو بُني يميل إلى الأصفر في تجاوز لوني شديد الاختلاط، إلى أخضر تشوبه الدكنة والسواد أحياناً، ويظل البني معاوذاً ظهوره كلما انتقل البصر إلى أعلى وإلى شمال اللوحة إلى حد أن يصير البني ظلاً للأخضر، مثلما هو الأخضر ظلّ للبني حتى الوصول إلى أعلى اللوحة، حيث الأفق يختلط فيه أبيض الغيمة أو سوادها بلون يميل إلى بنفجسي يوحى بالغموض، ويضفي على اللوحة مسحة من (تقديس ما) في أغلب الظن.

لا توحى بنية اللون من حيث هو خبرة إدراكية ذات أبعاد نفسية بوجود (تناقض)، بل إنّ ما يشيعه اللون هو السلام المحض بالنظر إلى أشياء العالم والإحساس بها، وربما أن وصول «ديغراين» بالناظر إلى لوحته عند هذه النتيجة، كان «صبوة الشخص» غير المطمئن الذي فيه، والذي فيه تخلق تناقضاً يحقّر «ديغراين» على البحث عن لون سلامه، وربما لذلك، أيضاً، تبدو ضربات الفرشاة هيّنة وطيّعة على السطح التصويري، بالرغم من أن شيئاً منها جاء سريعاً، إلا أنها لم تكن على قساوة أو صلابة.

واللّوحة عموماً تفيض بدفق من الكآبة العميقة، وربما هي كآبة الفصل الشتائي والسماء توشك أن تذرف المطر من فعل الابتكار ذلك، الذي جعل من البني ظلاً للأخضر، ومن الأخضر ظلاً للبني في مرايا لونية متعاقبة الزمن الافتراضي الذي لا ينتهي للعمل الفني.

ولو أن «ديغراين» قد شغفه المشهد من «وادي قدرون»، باحثاً عنه بباعث ديني أو استشراقي، فهل من المفترض أن يغيب عنه السور القديم للقدس، الذي كان ينبغي له أن يكون في اللوحة؟.

ما تقوله اللوحة أن «ديغراين» أسقط عناصر من الإيكولوجيا والمحيط الواقعيين، وأتى إلى اللوحة بعناصر معمارية من خارجهما، هي عناصر غامضة تظهر في الأفق كأنها غائبة أو كأنه جيء بها هكذا كي تذكر بماض ليس هنا، أو بمعنى أصح .. ليست من هنا.

اللون مبتهجاً ..

يجمع التاريخي إلى اللاتاريخي

إن ما يثير الانتباه للوهلة الأولى عند النظر إلى «المجدلية ناطرة إلى المسيح»، هو أن المجدلية منزوعة من الفكرة الدينية المسيحية عنها، فلا هي امرأة نادمة من فرط إحساسها بالخطيئة كما لدى مواطن «ديغراين» الرسام الكلاسيكي الشهير «أل غريكو» مثلاً، بل تظهر «المجدلية» حسب مخيلة «ديغراين» في لوحته، امرأة عاشقة ذات ملامح عجزية وتتبع بشغف خطى مسيحها في الأرض وتتعب لأجله .. إنها أمه وحبيبته.

ولا يبدو أن ثمة مغامرة في القول: إنّ «ديغراين» من خارج التقليد المسيحي، وما كانت عناصر المشهد الطبيعي ومن بينها المسيح، سوى ذرائع مكتملة لوجود غير تاريخي لامرأة مخلوع عنها صفات لا تاريخية، إنّ

«مريم المجدلية» قد تم تأويلها إلى هذه المرأة تأويلاً فنياً فحسب، ولعل ذلك حاسم، أيضاً، في النظر إلى استشراف «ديغراين»، فهو مثلما جاء بعناصر معمارية من خارج المكان المقدسي ومثلما غيب عناصر أخرى، جاء بشخص تاريخيين في الوعي المسيحي، وأولهم شخص لا تاريخيين. لكن، ألم يكن في مستطاع «ديغراين» أن يرسم ذلك بعيداً عن الشرق، وبامتداد تأويلي للرسم الكلاسيكي في الغرب؟، ربّما، يأخذ هذا السؤال مشروعية ما، لو اقتصر الأمر على المشهد في اللوحة دون النظر إلى بنية اللون التي فيها.

في هذه اللوحة جاءت «طبريا» المدينة متاخمة لبحر الجليل، بل أوشكت هذه المدينة أن تكون قدساً قديمة لوفرة قبابها البيض ومآذنها.

إنّ إعادة النظر إلى «المجدلية نازرة إلى المسيح» يبدو معها اللون في تعداده وسلاسة إيقاعه شلال تعبير فيه صفاء من نور .. الألوان هنا مبهجة إلى حدّ التطرّف، وتكاد الأشياء تتشعّ من تلقائها ولو لم يمسه ضوء، كما لو أنّ «ديغراين» يرسم امرأة يحنّ إلى حضورها ويشتهيها، فيأتي بها من اللون مثلما يأتي بها من خياله وثقافته. كأنّ (المجدلية) العاشقة بشغف، والتي هي في الأصل امرأة خاطئة، خليط نساء شاء لهنّ «ديغراين» هذه الهيئة التاريخية / اللاتاريخية، وبمفتاح تأويلي للوعي المسيحي هو اللون.

ألوان شاردة إلى السماء

أمام لوحة (ذكرى من غرناطة) يمكن للمرء أن يرى مجازاً استشرافياً، فهذه اللوحة التي تدّخر في طياتها ما ترك العرب في الأندلس، تُرجّع صدى ماضٍ مختلف كما الاستشراف هنا في المنطقة .. اللوحة تكاد لا توصف من فرط اشتغالها على رومانسية «ديغراين»، التي

تجمع مخيلته إلى مخيلة مشرقية الطابع والروح، في مزيج يجسد الحنين إلى غيبة في ماضٍ تفوح منه رائحة خلود ما تبعث على الدوار، حسب عبارة شعرية لـ«بورخيس»، ويسببه ذلك الاستغراق في مخيلتين بخطين متوازنين: الواقع الموضوعي لخرائب تشي بالعرب (أي ثمّة شرق ما هنا كان ثم رحل)، وهذا الواقع منظوراً إليه من الجهة التي رآها بها «فيدريكو غارثيا لوركا» فقال إنه خسرها - أي غرناطة - لما خسرت الأندلس عربها .. إنّ هذا المزيج من الواقع المتخيل موضوعياً يشير به «ديغراين» إلى ماضٍ على صلة بمخيلته وحده، وبذلك الشغف الذي فيه تجاه اللون والذي يكاد يكون استثنائياً.

في هذه اللوحة، يمكن توصيف البنية اللونية تبعاً لإحساس الناظر إلى اللوحة بدءاً من الأسفل حيث النافورة، فكأنّ اللون بدءاً منها يؤسس لحالة ارتقاء الإحساس والعين إلى أعلى، خصوصاً أنّ أشكال العناصر ووجودها في اللوحة جاءت مرسومة من أسفل إلى أعلى وفقاً لمنظور «عين النملة» بلغة أهل العمارة ومصمميها.

إنّ خليط اللونين البني والأسود وتدرجاتهما وأخلاطهما مشدودة باتجاه الأعلى، كما لو أنها (تشرّد) إلى اللون البنفسجي الذي هو لون الأفق الأخير ولون قبة السماء.. كما لو أنّ صبوة الألوان جميعاً أن تكون البنفسجي ذاك.. أنّ تصيره. وهذه اللوحة التي رسمها «ديغراين» العام 1910، تكاد تكون بلا ظل للون الذي، مع صعود عين الناظر إلى أعلى، يظلّ مجرد اشتقاق وأخلاط جاءت على مزاج يمنح النفس ذلك الإحساس بالكآبة العميقة الذي تولّده لوحة «وادي قدرون» التي رسمها «ديغراين» قبل ذلك بعامين أو ثلاثة.

غير أنّه ليس في اليد ما يدل على التاريخ الذي فيه رسم

«ديغراين» لوحة «لاقطات أريحا» حيث بهجة اللون تذكر بلوحة «المجدلية ناظرة إلى المسيح»، كما لو أنّ وجه المجدلية قد ملم «ديغراين» ملامحه من وجوه نساء «لاقطات أريحا» جامعات الزهر والسنابل ذات ظهيرة ربيعية ابتهج فيها اللون من فرط احتفائه بالنساء. لكن البنفسجي الذي في «لاقطات أريحا» كأنما تأسس عليه اللون البنفسجي في «ذكرى من غرناطة»، ليس في شدة إضاءة اللون التي تأتي من أسفل ذاهبة إلى الأعلى. ففي الأرجح، لم يكن اللون البنفسجي باستكشاف استشرافي لدى «ديغراين»، ولعلّه جاء به معه إلى هنا، لكن لو قيّض للخبرة في إدراك اللون والحدس بالأبعاد النفسية التي يحدثها في المخيلة الجامعة للإبداع والتلقي، وبوصف ذلك نوعاً من معرفة تأويلية، فإنّ نزوع الألوان إلى أن تكون البنفسجي في أعمال «ديغراين» نفذها هنا، هو ما يمكن أن يكون استكشافاً استشرافياً في هذه الأعمال، وذلك فصلاً عن عناصر أخرى من بينها ما ورد في السطور السابقة.

ربما أن إطلاله نحو الغرب من جبال مدينة مادبا المقدسة ذات مغيب شتائي تتكاثف فيه غيمات أقبلت من أفق بعيد، كافية لإشعال ذلك الإحساس بالكآبة، الذي يبعثه الخيط الضئيل من البنفسجي الغامض في أسفل الأفق عند التقاء الأرض بالسماء.

خلاصة

جملة القول أن الرسّام «ديغراين» في انتسابه إلى الاستشراق، كان رساماً ذا همّ فريد في الانتباه إلى ضرورة البحث عن جديد في خطابه اللوني، الذي يبوح بشيء منه المشهد الطبيعي هنا، وليس محمولاته التاريخية والدينية والأيدولوجية.

كانت مخيلة هذا الرسّام تعيد إنتاج اللون عبر الإحساس

بالأشياء وبموقعها في العالم من حوله، دون أن يعني ذلك أن الشرق لم يكن ملهماً، بل إنّ الإلهام الذي حقّزه الشرق هنا لم يكن نتاج البيئة والمحيط وحدهما، فقد تدخلت في تكوين ذلك الإلهام ثقافة «ديغراين» الواسعة بأساطير الشرق ونصوصه المقدسة، وهي نصوص تدعو بحساسة بالغة إلى الاستجابة التخيلية للشعرية التي فيها، فضلاً عن أثر واضح من الاستشراق في الرسم الفرنسي، والإحالة هنا إلى الرسّام (أوجين ديلاكروا)، وأثر واضح، أيضاً، من الثقافة المسيحية الكلاسيكية، وما فيها من نزعة عقلانية قد تكون تحكمت إلى هذا الحدّ أو ذاك في تكوين الصورة المسبقة عن الشرق في ثقافة «ديغراين» ومخيلته معاً، بالرغم من سعي الرسّام إلى كسر تلك العقلانية.

وإلى ذلك، فإنّ المسعى الاستشرافي لـ«ديغراين» هو مسعى فردي، ربما لا يشاع تأويله على أساس البحث عن الخلاص والطمأنينة، وربما أن الشرق لم يكن في عين مخيلته سوى لون. لكنّ الشرق في لوحة «ديغراين» هو شرقنا نحن مائة بالمائة، ولو بدا ملحوماً به، مثلما أنه شرقه مائة بالمائة، أيضاً، إلى الحدّ الذي يشعر فيه المرء حين يكون جزءاً من بيئتها ولونها أنه جميل مثلها، ومثل ما هي عليه في مرآة رسّام وملوّن كبير من طراز «أنطونيو موثيوس ديغراين».

* شاعر من فلسطين يقيم في عمان.

هوامش:

* عن «ديغراين» والشرق: توصف شخصيته وثقافته بأنهما مثيران للاهتمام، جاء إلى فلسطين مرتين: (1898) و (1905) وزار المغرب قبل ذلك.

* عن المعرض: جمعت أعمال المعرض منذ العام (1927) وجاءت في أغلب أنحاء أوروبا.

نظم المركز الثقافي الإسباني معرضاً له أواخر الشتاء الماضي في عمان وعواصم أخرى في المنطقة العربية بمناسبة مرور مائة عام على زيارة «ديغراين» الأولى إلى الأراضي المقدسة.

اللون .. المرأة وتفكيك الحصار
في المشهد التشكيلي النسائي العراقي
(الجزء الأول)

مروان العلان*

الانتماء للإنسان والزمان

من خلال اللقاءات مع عدد من الفنانين المشاركين في المعرض السنوي (1) كان هناك سؤال، طرح على الجميع وهو: ما يعني لك كونك عراقياً (أو عراقية)؟ كانت الإجابات تضحّ بالاعتزاز والفخر والانتماء الحقيقي والعميق للمكان والإنسان والحضارة، وقد كانت المعاناة سبباً واحداً من أسباب الانتماء والمزيد من التلاحم مع المكان المهّدّد . لقد أدرك التشكيليون العراقيون، على اختلاف مدارسهم وتنوع مصادر ثقافتهم، أنهم مستهدفون وبشكل واضح وصارخ مباشر أحياناً، وأنّ هويتهم الوطنية وانتماءهم الوطني وثقافتهم تتعرض للهجوم نفسه الذي تتعرض له ثرواتهم النفطية وصناعاتهم المتطورة .. وهو هجوم يستهدف كلّ شيء وكلّ منحنى متطوّر في العراق .. ولأنّ التشكيل العراقي متطوّر فقد تعرّض بدوره للهجوم . هذا عنى للفنان العراقي ردّة فعل عالية في مضمار التحدي .. فكان ردّه مزيداً من الانتماء للمكان والإنسان الذي فيه، والحضارة التي سكنته وتسكنه . كانت إجابة الفنّانات على السؤال المطروح أعلاه واضحة ومباشرة وقوية، فالفنّانة هدى صديق وهي ابنة أحد الفنّانين الرواد تقول: «إنني أعتبر عدم الانتماء للعراق جريمة وعلى المرء أن يكون مع وطنه سواء في حالة الرخاء أو العسر»، وتقول الفنّانة سعاد خليل: «إنني أشكر الله على أنني عراقية وانتمائي في الأصل لوطني العربي الكبير، مع الاعتزاز الخاص بالعراق المجيد القوي» . ونقول الفنّانة زينب العكيلي والتي تطلق على نفسها لقب (السومرية): «كوني عراقية يعني الكثير، إنه عشتار

وسومر، وكلّ ما تحمله الحضارة من فيض وسمو وعظمة وتحذ وكلّ ما يحمله النخيل من سمو وعنقوان وكبرياء وكلّ ما يحمله دجلة والفرات من فيض وعضوبة». وتقول الفنانة ساجدة المشايخي: «أعتز بعراقيتي، لأنّ جذورنا عميقة في أرض الحضارات والتاريخ، وكلّ فنّان عراقي ينسحب، دائماً، للحضارة القديمة». أما الفنانة نزهة الخليفة فاعتزازها بلغ مدى جعلها ترفض الإقامة في إيطاليا - رغم إلحاح أستاذتها في فنّ الباتيك - مؤكدة انتماءها لوطنها وحضارتها .
أما الفنانة إيمان العزاوي فقد قالت إنها «لا تبدل جنسيتها بأية جنسية في العالم»؛ «لأنني أنتمي لا إلى مكان، بل إلى ثقافة وحضارة عميقة وواسعة وكثيفة»، وقد عبّرت الفنانة لمياء حسين عن ذلك بقولها: «انتمائي للعراق يعني الشموخ والفخر لأنه انتماء حقيقي لأنّ العراق (فد شي كبير) حسب اللهجة العراقية، أي شيء عظيم».

إنّ هذا الانتماء، ليس عاطفياً غيبياً قائماً على وهج إعلامي آني، تصنعه الإذاعات ومحطّات البثّ المرئية، بل على العكس من ذلك يستطيع كل فنّان عراقي أن يضع يده بالضبط على الجذر الذي يمتد فيه ومنه وينتمي إليه .. فكثيرون ممن تستهويهم الأصالة والجذور يجدون أنفسهم في الانتماء للحضارة القديمة، ويعتبرون أنفسهم الورثة الشرعيين لتلك الحضارات، وآخرون يرون أنفسهم في حاضر قائم على التحدي والقوة ومحاولات النهوض القومية الفذة، فتراهم يتحدثون عن هذا الحاضر وكأنهم صانعوه الأصليون والمدافعون عنه وآخرون تراهم يعيشون في ظلال اعتزاز معنوي بأشياء قائمة ... كالنخل ودجلة والفرات

والصحراء والجبال ... وهكذا، وهذا الانتماء العميق يجعل من المدرسة التشكيلية العراقية هراً ضخماً شامخاً ممتداً في كل أرض العراق، ومن يقف معه، وسامقاً إلى أعلى ما تصل إليه الرؤية .. لذا لا غرابة إذا رأينا الفنّان العراقي يحمل على عاتقه مسؤولية الحفاظ على جذوة البقاء الحضارية بتمسكه بقدراته الفنية وتقديمها لمواطنيه وللعالم رغم الظروف المحيطة به .
إنه الانتماء الذي ألغى الإحساس بالحصار .. فالعاطفة مهما كانت كثافتها لا تُلغى إلا بعاطفة أكثر كثافة وأعمق أثراً، فالحصار والانتماء في صراع مرير يُتوجّه الثاني بانتصار داخلي أكيد، كبدائية لإلغاء الأول من الداخل والخارج .

الحرية

مفاهيم غامضة .. ولكن قوية

«إنّ الإحساس بالحرية أمر، وممارسة الحرية أمر آخر، فالفنّان يعيش الحرية الحقيقية حين يحقق ذاته كاملة، حتى ولو كان داخل قضبان حديدية، لكن من الجانب الموضوعي نجد أنه، كمشكلة طبقية وفكرية، قد حصرت حرية الفنّ في القرن العشرين بين شقي رحى: بين الرغبة في البناء، وردود الفعل في حقل السياسة والفنّ، ورغماً عنه لا بدّ أن يربط بينهما الفنّان، ورغماً عنه يتحمل الشدّ والجذب، تماماً كما تأرجحت حرية الفنّان بين الصراع الفكري الحادّ الناشئ بين المثالية والمادية في فلسفة الجمال» (2) .

تبقى مسألة الحرية من أكثر مسائل الحياة الإنسانية تعقيداً، ولم تستطع الفلسفات المختلفة أن توجد صيغة أو مفهوماً للحرية قادراً على تقديم هذا البعد للإنسان،

فلسفة الجمال . ففي رأيه أنّ الوجودية استطاعت بتعريفاتها عن الحرية أن تجعل لنفسها التأثير المباشر والقوي، على اعتبار أنّ الحرية هي القدرة على فعل ما يرغب المرء ويحبه، وأنها بذلك غير محددة ومطلقة . ويرى أن «هيدجر» استطاع أن يضع يده على هذه المسألة باكتشافه نقطة في غاية الأهمية ألا وهي قلق الفنان الدائم، وأدرك ما أطلق عليه بـ«الضمير الخاص» للفنان أو «الإرادة المتأججة» للفردية المميزة المبدعة .. لأنّ مثل هذه الفردية لا يمكن لها أن تصبح يوماً ما في وئام مع ما يحيطها، أو تتقبّل ما يُصطلح عليه من قيم سلوكية، وبناءً عليه فليس هناك من فائدة في الحدّ من حرية الفنان، وليس للفنان أن يدين بالولاء لأية سلطة، حتى لو كانت سلطة العائلة أو مؤسسة الزواج أو غيرها، وذلك للإبقاء على جذوة تمرّده مشتعلة . وكما أسلفنا، فإنّ الرؤية النظرية لدى الوجودية تصطدم بالجانب الاجتماعي، وما يترتب عليه من قوانين ضرورية باعتبار الفنّان والفنّ منتجات اجتماعية وليست منتجات فردية فقط، وإن كان الفنّ في ظاهرة منتجاً فردياً . وهكذا يجد الباحث نفسه يدور في ذات الحلقة ويعود إلى ذات النقطة التي بدأ بها ومنها . والأكثر صعوبة في مجال البحث، هو الدخول في تفاصيل التناقض في العمل التشكيلي ما يمسّ الحرية أو يضعها تحت محك التجربة غير الموضوعي، كالتناقض بين الشكل والمضمون أو بين العرّض والجوهر أو بين الظاهر والباطن، ما يفتح المجال لخلافات لا تستطيع كل العقول البشرية أن تخرج منها بغير التعب والحيرة . ويرى الباحث نفسه أنّ هيجل

إنه مازق العلاقة بين الفرد والآخر .. بين الفرد والمجتمع .. بين كل المتناقضات في الوجود الإنساني بدءاً من تناقض الذات مع نفسها وانتهاءً بتناقضها مع الآخر بكل صيغ وأشكال التناقض .

إنّ حرية الفنان ترتبط بمسألتين مهمتين؛ أولاهما الفن كضرورة واحتياج اجتماعي، بل وكمنتج اجتماعي، وثانيتهما الحرية الفردية، وأي غموض أو لبس في فهم المسألتين أو في ممارستهما يؤدي إلى تشويه الفهم وبالتالي إساءة الممارسة .

وقد حاولت المدارس الفلسفية والاقتصادية والسياسية إيجاد صيغ ومفاهيم للحرية بشكل عام، وحرية الفنّ بشكل خاص، إلا أنها جميعاً اصطدمت بواقع الفنان وقدراته وتطلعاته، فالمدرسة الاشتراكية واجهت المشكلة ولم تحلّها إلا على حساب الفنّان لصالح المجتمع، ما حوّل الفنّان إلى تابع للظروف الاجتماعية، وقد يصل به الأمر أن يتحوّل إلى بوق لصالح السلطات المتعاقبة على بلده دون أدنى إحساس بالحرية .

أما الرأسمالية فعلى العكس، ما أدى إلى تفسّخ الموقع الاجتماعي للفنان وبالتالي غربته .. أما الوجودية فقد وضعت تصورات نظرية لكنها لم تصطدم بالفنان في واقع الصراع، لأنّ الوجودية لم تتسلّم سدة الحكم في مكان ما حتى تظهر أمامها المشكلة على الصعيد العملي، وهي أصلاً مدرسة فكرية اجتماعية ليس لها توجّه سلطوي .

ويرى الباحث حسن سليمان أنّ الصدى الذي سيعيش طويلاً في وجدان فنّان القرن العشرين سيكون للمذهب الوجودي الذي استطاع أن يفرض وجوده وتأثيره بإيجابية كبيرة على معظم المنظرين والباحثين في

هو أكثر من استطاع بجرأة أن يبحث الأمر ويمد «جسراً» ما فوق الهوة التي تفصل بين الحرية والالتزام...»، حيث تمكّن هيجل من بناء جسره من «لبنات تتركب بما سماه بالمضمون الموضوعي للذات» وبأن حرية الفنان الحقيقة وأصالته تستندان أساساً دون زيف إلى انعكاس المضمون الموضوعي للذات هذا وإلى قدرته على فهم وترجمة حقيقية واقعه الذي يقدره ويتقبله بمحض إرادته، واستبعد هيجل أية فكرة ترمي إلى الفصل بين الحرية والالتزام برفض فكرة التناقض بينهما، معتبراً أن الحرية إذا أخذت بشكل مطلق لن تكون سوى مبدأ فوضوي يحمل هدماً أكثر مما يحمل بناءً.. وينقل عن هيجل قوله: «حينما تكون الحرية غير مرتبطة والالتزام بلا حرية، تصبح الأمور مجرد أشياء مجردة.. تركيبية فكرية لا تمت للواقع والحقيقة بأية صلة..» ويمكننا القول: إن مازق الحرية كمفهوم، لم يتلقَ إجابة واضحة مقنعة فجاءت السلوكات الإنسانية أكثر من متخبطة، وفي بحث آخر سنقوم بمحاولة للفهم أعمق في نظرنا مما طرح .

من خلال طرح سؤال الحرية ومفهومها وممارستها انفق التشكيليون العراقيون، والتشكيليات العراقيات خاصة، على أنهم يعيشون حريتهم ويمارسونها دون ضغوط، ما يعكس كما قلنا تشوشاً في المفهوم وتخبطاً في السلوك .

فالفنانة نزهة الخليفة تعتقد أن الحرية هي الاستقلال ورؤيا للعالم وأنها من عشاقها لذا كانت تسافر وتشاهد العالم ضمن الحدود الاجتماعية السائدة، في حين اعتبرت الفنانة زينب العكيلي التي تتمتع بقوة شخصية وثقافة عالية بشكل واضح، أن حريتها معها في كل وقت

وفي كل مكان، وأن أي انتقاص يلغي الحرية، واكتفت هدى صديق باعتبار الحرية ضرورية ولكن ضمن الحدود الاجتماعية، وهي لا تحس بأي انتقاص لحريتها لالتزامها بحدود القيم، وقد تحدثت الفنانة إيمان العزاوي عن قداسة الحرية إذا كانت ضمن حقوقنا المشروعة وتذكر كيف دافعت أمها عن حقها في دراسة الفنون، في حين اعترض أختها وكيف أن قول أمها هو الذي تمّ تنفيذه وكيف عاشت رغبتها في العمل بحرية، وأنها تعبر عن دواخلها وهمومها باللوحات بحرية . ولم يتنبه للمسألة بشكل أدق، سوى الفنانة لمياء حسين والتي تتناول أعمالها قضية المرأة بشكل خاص فقالت: حرية المرأة محدودة من كل النواحي بسبب الضغوط الاجتماعية والتقاليد.

وعلى الرغم من أن المرأة تدرس وتشارك وتعمل داخل ميادين الإبداع، إلا أنها محدودة الحرية والحركة، لأنها تفعل ذلك كله في مملكة الرجل وتحت عباءته، فالحرية مطلب نسعى دائماً لتحقيقه ولذا نمارس الفن لأنه حرية، أخلق من خلاله بأجنحة خلقتها لنفسني بنفسني .

إن إجاباتهن تعكس غموضاً في المفهوم أحياناً، وقوة أحياناً أخرى، والسبب كما ذكرنا هو التشابك العميق بين المفاهيم المختلفة والفلسفات في مفهوم الحرية وممارسة هذه الحرية . ولكن يمكن القول: إن ما يعيشه التشكيلي العراقي في واقعه، وما يحمله في ذهنه لا يختلف كثيراً عما يحمله الآخرون في أقطار أخرى، لأن مازق الحرية والفن مازق عالمي وليس قطرياً.. لذا لا يخلو المجتمع العراقي من مجموعة هائلة من القيود الاجتماعية والحصارات الداخلية التي تشكلت عبر

تاريخه وموروثه الديني والاجتماعي والصراعات السياسية التي عاصرها .

والكلام عن الحرية عموماً يضعنا في مواجهة مسألة المرأة وقضيتها، وهي البوابة الواسعة لموضوعتنا في هذه الدراسة ... المرأة بما هي إنسان وبما هي فنانة تشكيلية.

المرأة

الإنسان ... والفنان

هل المرأة والرجل معسكران منفصلان وما هي حدود كل معسكر منهما؟ وإذا كانا معسكراً واحداً فلم لا يتمتع أعضاء المعسكر الواحد بنفس الحقوق والواجبات؟ وكيف يمكن الوصول إلى حل يعيد الأمور إلى نصابها في العلاقة بين الطرفين، ولو على صعيد العمل الفني التشكيلي..؟

«إن السيطرة الاجتماعية في عصر التقدم التكنولوجي تتلبس طابعاً عقلانياً مجرد سلفاً كل احتجاج وكل معارضة من سلاحهما . ولكن ماذا نقصد بالطابع العقلاني للسيطرة في المجتمع الصناعي؟ إنه قبل كل شيء قدرة هذا المجتمع بفضل التطور التقني على استباق كل مطالبة بالتغيير الاجتماعي، وعلى تحقيق هذا التغيير تلقائياً .

ومن زاوية الانجازات العظيمة التي حققها المجتمع الصناعي المتقدم تبدو النظرية النقدية المطالبة بتجاوز هذا المجتمع هي اللاعقلانية وليس هو، إذ هل من المعقول في شيء، المطالبة بتغيير مجتمع يُثبت يومياً قدرته على تنمية الانتاجية وتوفير حياة الرغد والرفاه لأعضائه؟ ولكن هذا ظاهر الأمور ليس إلا، فالمجتمع الصناعي

المتقدم هو برمته مجتمع لا عقلاني، لأن تطور إنتاجيته لا يؤدي إلى تطور الحاجات والمواهب الإنسانية تطوراً حراً، بل على العكس من ذلك تماماً، فإن إنتاجيته لا يمكن أن تستمر في التطور على الوتيرة الراهنة إلا إذا قمعت تطور الحاجات والمواهب الإنسانية وفتحتها الحر، شأنها في ذلك شأن السلم الذي ينعم به المجتمع المعاصر، إذ أن السلم غير متحقق إلا بفضل شبه الحرب المنذرة دوماً بالاندلاع» (3) .

إن هناك خللاً واضحاً ومباشراً في التركيبة الاجتماعية للمجتمع الإنساني، وقد أدى هذا الخلل إلى انشقاقات إنسانية مؤلمة جداً، وشروخ قاتلة امتدت في واقع المجتمعات، كما امتدت في دواخل الفرد الإنساني نفسه. لقد حول التوزيع غير العادل للثروة البشر إلى أغنياء وفقراء؛ مالكين ومعدمين ومتوسطي دخل .. وحوّلت القيم المختلفة الناس إلى ذكور وإناث، كل طرف في معسكر مغاير، لا لمعسكر الآخر فحسب، بل للمعسكر الإنساني الذي انبثقا عنه أصلاً .. وعلى الرغم من كل وشائج الاتصال بين كل قطاعات البشرية المختلفة فإن الشروخ تزداد حدة والانقسامات تزداد قسوة، بل إنها لتصل إلى حد التهديد المباشر للبشرية، كمجموع، وللإنسان الفرد بشكل خاص بالفناء، وما الحروب الكوارثية عبر التاريخ منذ القدم وإلى الآن إلا ثمرة فظيعة لهذه الانقسامات .

وأكثر القضايا إيلاماً وقسوة، هي ما اصطلح على تسميته بقضية المرأة، باعتبارها أكثر شرائح المجتمع عرضة للإيذاء والاستلاب والاعتراب والهتك واغتصاب الحقوق والمكونات الإنسانية، وهي القضية التي بدأت منذ فجر البشرية وهي تزداد اتساعاً مع مرور الزمن

وليس من أفق واضح أو حلول مطروحة لهذه المسألة ذات التشابكات الفكرية والنفسية والاقتصادية والسياسية والثقافية .

إنّ البشرية بكاملها تتفق على مسألتين:

الأولى: أنّ الحياة البشرية جديرة بأن تعاش، ولذا وُجدت، ووجد الإنسان فيها .

الثانية: أنّ هناك إمكانيات نوعية لتحسين الحياة الإنسانية، وطرقاً ووسائل نوعية لتحقيق هذه الإمكانيات.

وعلى الرغم من اتفاق البشرية على هذا، إلا أنها تمارس مسألتين نقيضتين بشكل واضح وصارخ في هذا المجال وهما:

الأولى: تلك القدرة على الحيلولة دون أي تبدل اجتماعي، أي تحول دون أي تحول بالمعنى الكيفي يؤدي إلى قيام مؤسسات مختلفة اختلافاً جوهرياً وإلى ظهور اتجاه لعملية الانتاج وطرز جديدة للحياة .

الثانية: قدرة المجتمع الإنساني على إيجاد وعي زائف، يمكنه من خلاله تضليل أية رؤية وتشويش أي تصور وإحباط أي محاولة للتغيير، تاركاً لكل فرد من أفرادها، وبشكل مستقل أنّ يكتشف وعيه بنفسه، ويبحث عن الطريق وحده، ما يعني الفشل في التغيير الاجتماعي الشامل، واقتصار التغيير على حالات فردية ناتجة عن جهود أفراد بذاتهم ولذاتهم، فقط .

وأسوأ حالات الفرد الاجتماعية وصوله إلى حالة التماهي مع ما كان يجب عليه أن يقاومه، ويرفضه، بعد أنّ كان حلم التغيير العام قد تضاعف في داخله، بل وتضاعفت رغبته في التمييز عن الآخرين، بما يملك تطوراً، لماذا؟

«لأنّ مفهوم الاستلاب يصبح إشكالياً عندما يتوحد الأفراد مع الوجود المفروض عليهم، ويجدون فيه تحقيقاً وتلبية، وهذا التوحد ليس وهماً، إنّما هو واقع . بيد أنّ هذا الواقع لا يعدو هو نفسه أنّ يكون سوى مرحلة أكثر تقدماً من الاستلاب، فهو قد أصبح موضوعياً تماماً، وباتت الذات المستلبة مبتلعة من قبل وجودها المستلب، ولم يعد هناك غير بُعد واحد مائل في كل مكان وتحت شتى الأشكال .. ومنجزات التقدم بالذات تحول دون طرحها على بساط البحث أيديولوجياً، كما تحول دون تبريرها . والوعي الزائف لعقلانيتها قد أصبح أمام محكمته الذاتية هو الوعي الصحيح ..» .

وإذا انعطفنا الآن نحو مسألة المرأة، محاولين تطبيق ما ذكرناه على موضوعتها، استطعنا اعتبار الموقف من المرأة مقياساً ثقافياً مهماً وبقدر ما تكون الثقافة تصعيداً إنسانياً، روحياً وعملياً فإنّ النظرة إزاء المرأة قابلة للتطور، بمعنى أنّ مواقف الرجل في تعامله مع المرأة ليست نهائية، فلا هي مدفوعة بالنظرة السابقة، وكذلك ليست متحددة بالنظرة الجديدة، بل هي متنامية ومستمرة في جدل العلاقة بين الفكر والممارسة، أي بين الآراء الشخصية بصدده حرية المرأة ومكانتها، وبين الفكر والممارسة، أي بين الآراء الشخصية بصدده حرية المرأة ومكانتها، وبين فعل العلاقة والتعامل الملموسين مع المرأة، وليس هناك إنكار لبديهية أنّ الموقف من المرأة هو تطبيق للشرط الثقافي وكشف عنه، إلى المستوى الذي يمكن القول فيه: إنّ مكانة المرأة في فكر الرجل هي التي تشرط ثقافة الرجل النوعية ..

ويحصل (التشريط) في عزل حاسم وسريع بين ثقافتين، أو بين وجهين للثقافة الشخصية، الوجه

الثقافي الذي يعبر عن نفسه في الثقافة الظاهرية العلنية الرسمية للرجل والوجه الثقافي الداخلي الذي ترسمه الممارسات الداخلية والخفية له... ومهما تكن ازدواجية الثقافة الشخصية غير محسوسة على نحو إيجابي، فإنّ من المؤكد أنّ الوجه الثقافي الظاهري سطحي وزائف، وأنّ الجوهر يتمثل في الوجه الداخلي، في النهج السري للحياة الشخصية... (4)

إنّ الازدواجية الثقافية العامة والشخصية تستمر في إعطاء دفعات من الآراء والأفكار وأنماط من العلاقات، فيما تحمي سراً الصورة الافتراضية للرجل والصورة السلبية للمرأة.. ماذا يتبقى من ثقافة الرجل بمجرد تنحية القاعدة السلوكية؟ تصبح الثقافة ادعائية وهمية مخادعة، ويصبح العقل رسمياً مظهرياً، تتناهبه تيارات فكرية وآراء ومساجلات نظرية وتحصيلات ثقافية تتهاوى وتتطاير بقوة تحت تأثير قوة الحقيقة الثقافية الداخلية للرجل.

لقد اضطررنا لهذه المقدمة المطولة لبيان أنّ مسألة وضع المرأة في البناء الاجتماعي العربي عموماً، ما زالت تئن تحت طائلة مجموعة هائلة من الشروط الذكورية المتولدة عن موروث آلاف الأعوام من التبدلات الاجتماعية لصالح الرجل وسلطاته وهيمنته على كل مرافق الوجود، زاجاً بالمرأة في نفق معتم من الواجبات والاستلابات والانتهاكات الصارخة لإحساسها بإنسانيتها واكتفائها بأنوثة وظيفية لصالح الرجل.

ولا زالت هذه المواصفات والتشريطات تسود دول العالم العربي والإسلامي رغم كل الجهود والأحداث والحركات التي حاول فاعلوها أن يُحدثوا بها تبديلاً اجتماعياً جذرياً، إلا أنّ قدرة البناء الاجتماعي والثقافي السائد على

مقاومة التجديد وخلق أشكال من الوعي الزائف تقف حاجزاً في وجه عملية التطور الاجتماعي. ومن الملاحظ أنّ هناك خصوصية واضحة لكل تجمع من التجمعات البشرية في الأقطار العربية المختلفة، فالتجمعات السكانية في سوريا تمتلك مواضع وشروطاً اجتماعية تختلف عن مثيلاتها في تجمعات العراق أو الأردن أو مصر، وذلك نظراً للتغيرات المختلفة، سواءً الصحية أو المشوهة التي انتابت هذه المنطقة أو تلك، وبغض النظر عن تقييمنا للسيرورة الاجتماعية في كل قطر من الأقطار.. لذا لا يمكن تعميم النموذج على كافة التجمعات في الوطن العربي، من هنا نجد أنفسنا مضطرين للوقوف أمام بعض المواضع والشروط التي تكتنف حياة المجتمع العراقي، واحتوائه على أطياف متعددة من أشكال الوعي الفكري والديني والسياسي، ومروره بتجارب سياسية وعسكرية مهمة، وطبيعية المكان الجغرافية وأهميته التاريخية الحضارية، كل هذه العوامل تركت أثراً على وضعية المرأة في المجتمع العراقي أبدى بالتالي سمات واضحة للفن التشكيلي العراقي النسوي، وهو ما سنحاول الوصول إليه من خلال دراستنا هذه.

* فنّان تشكيلي فلسطيني يقيم في رام الله، رئيس تحرير مجلة (تشكيل).

- (1) المعرض السنوي على هامش مهرجان بابل الدولي العاشر 1998 نموذجاً.
- (2) حرية الفنان . حسن سليمان ط2 . دار التنوير للطباعة بيروت 1983 ص 121 .
- (3) مقدمة كتاب «الإنسان ذو البعد الواحد» هربرت ماركوز . بقلم جورج طرابيشي، دار الآداب - بيروت . ط3 1973 . ص 11 .
- (4) انظر: حق المرأة بين مشكلات التخلف الاجتماعي ومتطلبات الحياة الجديدة .