المربد

من زمن التتوهج

شاكر حسن آل سعيد

بريشة الفنان علي المندلاوي

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

فخري كريم

العدد (3712) السنة الرابعة عشرة - الخميس (11) آب 2016

WWW. almadasupplements.com

11-10

شاكر حسن آل سعيد..

وحديث عن الشعر والرسم

البيان ألتأملي

شاكر حسن آل سعيد

١- في الوقت الذي تكشف فيه الحضارة العالمية الراهنة عن مصيرها العلمي و الإنساني من خلال وجودها (الفعلي): وجودها المتجاوز للطبيعة الإنسانية والعمل الفني يجهد للوصول إلى الحقيقة... الحقيقة التي كانت على الدوام تفلت من إطار الواقع المادي، أو المشخص، وفي شتى العصور و الأوطان.

فمنذ أن وعى الفنان في بلادنا دوره النسبي للتفتح في صميم الحضارة المعاصرة وهو يتلمس طريقة بخطى ثابتة للكشف عن وجوده بصدق و أخلاص. ومنذ بداية العقد السادس لهذا القرن وفناننا يحاول ربط حاضرة بماضية من خلال التقاليد، و الوسائل الفنية والممارسة بضوء المذاهب الفنية الحديثة وبعد أن رفع شعاره الشعبي ولتعميق مفهومه الذوقي الخاص من خلال المفهوم الذوقي العام يجد الآن نفسه متحفزا نحو منطلقه للبدء في مسيرته__ متأملا__ للوصول.

٢- لقد كانت المفاهيم والمعطيات الأولى تحدو بالفنان إلى التمسك بنظرته الشخصية والنسبية في ممارسة تجعل من العمل الفني مجالا (للخلق و التكوين)،[خلق الشخصية الفذة لحضارتنا[و(توحيد جهود المثقف ورجل الشارع) وكان كل ذلك استجابة طبيعية للوضع النفسي المتخلف أو المتجاوز على السواء. إذ أن اعتقاد الفنان بقيمته الشخصية أو النسبية للتعبير، وهو اعتقاد يعتمد على اعتبار أن تفرد الفنان بعملية الإبداع الفني دونما عوامل أخرى، كمادة للعمل الفني ووسائل التعبير والظروف البيولوجية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية للفنان وغيرها.. يقوده حتما إلى بناء حقيقة وجوده الفني على أسس إنسانية واقعية أو مادية، كظاهرة دفاعية أو متسلطة على السواء. وسيكون نتيجة ذلك اتخاذ الإنسان إن لم تكن المادة، أساسا للإنجاز والتقييم الفنيين وهذا من شأنه أن يصور العمل الفني على انه خلق يعطي الإنسان دور (العنصر الايجابي) كأي تكوين علمي المنهج. وسيكون من شأن ذلك على الصعيد الفني، منطقيا، اهتمام الفنان (بالتقنية) أو (الموضوع) أي الاهتمام بوسائل التعبير أكثر من تثبيته بل التعرية عن الوجود الحقيقي له.

٣- ويريد الفنان الآن اتخاذ وجهة نظر جديدة إنسانية حقه تمنحه وجوده كظاهرة (حياتية كونية) أكثر منها ظاهرة (إنسانية __ إنسانية). بل تجعل منه الوسيلة لظهور الحقيقة من خلاله، أكثر من أن يجعل هو، أي الإنسان، من العمل الفني وسيلة لإظهار ذاته... لشخصه

إن الفنان الحق، وهو خير من سيضطلع بدوره هذا، ومن دون أن يفقد ارتباطه بوجوده الموضوعي سيقترح إعادة النظر إلى العمل الفني على انه مادة قابلة للتأمل، والكشف عن الحقيقة بشتى إبعادها. والفن التأملي بهذا المعنى هو(قول) لا يفترض من العالم الخارجي إلا كونه عالما مخلوقا أي (سبق أن تم تكوينه) ودور الإنسان فيه، والفنان إنسان ضمنا، هو أبداء الرأي بواسطة جميع طاقاته. أنه شهادة على جمال المكون وجلاله]الجلال زائداً الجمال يساوي الكمال[. وهو أيضا إقرار بحقيقة كائنة هي حقيقة]قبل للشيء كن فكان.[أو حقيقة كائنة كينونة تامة بمعناها المادي والروحي نفيها لوحدها فحسب تتجلى إرادة الخالق عز وجل، في حين أن دور المتأمل وتجليه يقتضي (شهوده) هو وليس وجودي أو وجودك.]قيل للشيء كن فكان، وقيل للاشيء كن فلم يكن[وهكذا يكون معنى هذه النظرة محاولة لوعي العالم الموضوعي خارجياً كان أم داخلياً على أنه مجال لظهور الحقيقة كما هي. دون أن يكون محملاً فوق طاقته. ومثقلاً بمفهوم معين طارئ، ومتحيزاً إلى الجانب الإنساني. ومن هنا فالعمل الفني أيضاً هو: وإذا كان التأمل الفني في أساسه، أيضاً وصف للشعور المجرد، المنطوي على رغبة فناء في الحقيقة، ووصول أني]من معنى الآن في الفكر الإسلامي[فقد ينطوي عليه أي عمل فني، بغض النظر عن شخصيته أو أسلوبه، بل بالنظر إلى نقطة انطلاقه بالذات.

أن التأمل من جانب المشاهد هو (شهود) للحقيقة من خلال الكون، وبضمنه العمل الفني.. هو موقف سلبي يصبح ايجابياً. في حين أنه من جانب الفنان (تعرف) على الحقيقة الكونية عبر العمل الفني.]أي العمل الفني ثم الكون[... فهو شهود إيجابي]موقف إيجابي ينتهي إلى السلبي[. ففي التعرف لا يكتفي الفنان بأن يكون شاهداً فحسب، بل سيصبح (شاهداً مدانا). ذلك أنه سيتدخل بغتة في العالم الحارجي وكأنه عنصر من عناصر الطبيعة، وفي الوقت المناسب ليشهدها بنفسه، ويلمسها بكل كيانه فيكون جزء منها (أي يتحد وإياها ١٠ ض) كما يتدخل العابد في مراسيم طقوسه الدينية، أثناء عبادته. و الفن بهذا المعنى الأخير هو ضرب من العبادة]لأن أي فنان صادق في فنه لا يختلف عن أي متعبد صادق في عبادته[.

والتأمل في أساسه (سلبية مطلقة). أي ضد الأيجابية المطلقة (والتضحية ضد الطغيان). لأم المتدخل ليس عنصراً أساسياً قبل التدخل] والتدخل هنا بمعنى التعرف الفني، ١٠ ض[ولأن السلبية المطلقة هي رؤية المعمول له وليس رؤية الأعمال (٧). لقد كان يشهد عن كثب جمال المكون وجلاله فلم يشعر بكل ذلك شعوراً تاماً إذ هو في معزل عن فعله التام وبمجرد لمسة واحدة لسبابته تتحول (ب) السلبية المطلقة إلى (إيجابية نسبية)، لا من خلال إحساسه المستمر بالموضوع الذي هو بين يديه]أي العالم الخارجي المغلق التام[بل من خلال عالم أكثر منه عالماً خارجياً. وسيتم التحول حينما يتجاوب وإياه كفان به، وذلك في محاولة للاتحاد به... والتلاشي من خلاله. فالطريق (إلى جمال المكون وجلاله هو اتحاد الفنان بالكون نفسه ١٠ض). وهكذا ستكون ممارسة العمل الفني – وأي عمل فني تأملي – وأي عمل فني تأملي – ضربا من (المستحيل): أي (محاولة) تحقيق الوجود الحقيقي للتناقض بصورة غير متناقضة. فأحدنا كمتناقض لا يسعه ألا أن يعيش تجربة موضوعة من جديد كما يعيش الممثل دوره، وبدون أن يتقمصه، وأن استحالته تنبثق من تناقضه الأساسي ما بين بعاد عالمه بالذات والقيم الشاملة المعبر عنها.

على أن جمالية التأمل تعتمد على أساسين:

الأساس الأول هو أن العمل الفني]التأملي[وصف للعالم وإيضاح للعلاقة ما بين الذات (أي الفنان) والموضوع أي العمل الفني) [. وهو وصف لا يتم دون أن يتخذ له معنى (معراج) أي حركة صعود (من الذاتي نحو المحلي ومن المحلي نحو العالمي فالكوني) كما يتخذ له معنى (تحول عكسي) أو سقوط: من الإنسان نحو الحيواني فالنباتي فالجرثومي. وما بين كل من المعراج والسقوط... مابين حركة صعود وحركة هبوط سيتم الوصف غير المنحاز للعالم الخارجي عبر العالم الباطني. سيتمكن الفنان من كشفه، وذلك من خلال (مقاماته – الحالية) أو معراجه (الذاتي- الكوني) الروحي وضمناً معراجه الحجيري. وذلك بعد مسيرته (المادية – الإنسانية).

أما الأساس الثاني فهو أن العمل الفني ألتأملي إبداع شخصي وإنكار يحول دون ملاء السطح التصويري بالعلامات أنه يعترف مقدماً بكمال أية لوحة فنية دون أنجاز. وعلى ذلك فالتدخل في خصوصيتها بواسطة الفعل سيظهر بصورة ديمومية وبدلالة المنهج المقارن عودة الفنان و(تعرفه) على تفاهة المخلوق إزاء الخالق.... على لا شخصيته هو من خلال إنجازه الخاص. الطبيعية الى أشكال هندسية تمثل المحيط نفسه أو بعض أجزائه وقيمه values» والتي يعتبرها آل سعيد «مفردات أبجدية يستطيع بواسطتها (بناء) منظومته» بل كان يبدو في المحصلة النهائية وكأنه يدفع بكل الاتجاهات التي تؤكد كونه ناقداً طامحا ومؤسسا لرؤية قادرة على وضع التشخيص، و التجريد معا، تحت سلطته النقدية و التنظيرية، فحيثما كان آل سعيد يتجه، كان يترك لنفسه جسرا للعودة إلى الطرف الآخر من الفن (= الرسم)؛ فحينما أدار ظهره للفن المشخص إلى الأبد، واتجه بكليته إلى أقصى مديات التجريد مقتفياً خطى عدد من الرساميّن أهمهم الفرنسي تابيه، كان يترك الباب موارباً ليطل منه إلى عشقه الأثير التراث، من خلال الفكر الصوفي الذي بدا وكأنه الصلة الوحيدة التي يمكن لها أن تترك الوشائج حية مع التراث، وبدرجة اهم مع المثقفين الذين تشبعوا حد الإقفال بطروحات خطاب النهضة العربية حول المزاوجة بين الحداثة و التراث؛ وبذلك فقد كانت ستراتيجية آل سعيد ثابتة، لم يغيرْها منذ الخمسينات وحتى أيامه الأخيرة: الاتجاه نحو الاختزال ثم نحو التجريد اللامشخص بما يحقق البحث في شيئية اللوحة التي لن تجد متحققاتها سوى في ميدان وحيد هو سطح اللوحة، فيما كان التنظير لـ(مشخصات) الواقع (وللتراث في الوقت عينه) يتم على الورق، كفاعلية لغوية وكتابية؛ فكان هدف ذلك التنظير في النهاية، (دعم) التجربة وان يكن ذلك من خارجها، بهدف الإبقاء على الصلة حية مع المتلقين، فأضحت تجربته وكأنها تعيش محنة حقيقية استمرت طيلة حياته، محنة وقع فيها رسامو جيل الستينات بعد آل سعيد، فانتهى بهم الأمر الى ما أسميته (الشيزوفرينيا الثقافية)،وهي الحالة التي انفصلت اللوحة عن خطابها اللغوي، فكانت لوحات هؤلاء، ولنأخذ صالح الجميعي نموذجا، تتجه نحو المستقبل؛ فتنهل من آخر الصرعات (المتريالية) بينما ظل خطابهم (جماعة الرؤية الجديدة وغيرها) مرتهنا بالمحركات القديمة التي تعود الى عقود الى الوراء.

ففي الوقت الذي كان آل سعيد يطمح لإعادة الصلة مع التراث الصوفي من خلال الكتابة، كان يدعو في الوقت ذاته الى الاشتغال على (الواقع المادي الشيئي) للوحة أي (الخامة) دون الحاجة الى استنادات خارجية، حتى انه صنّف تجارب مثل عبد القادر الرسام، الرسام المغرق في كلاسيكيته، وارتباطه مع مشخصات الواقع، على أنها تنتمي بدرجة أو بأخرى الى فن الحقيقة المحيطية من خلال «اتخاذ رسوم الغمامات والأجواء الفضائية الرحبة في أعماله وسائل للتعبير عن رؤيته المحيطية» مع ان عبد القادر الرسام «لم يتوخاها لذاتها»، وهو ما يعترف به آل سعيد ذاته.لقد كان شاكر حسن آل سعيد يعيد قراءة خطابه عن الرسم العراقيّ، وربما عن تاريخ الرسم العراقي كذلك، في كل مرة طبقاً لمُتّجه اشتغالي يهيمن على تجربته التنظيرية، فقد أعاد في ثمانينات القرن الماضي، إعادة قراءة تجربة الرسم العراقي وفق مفهومه (فن الحقيقة المحيطية) فصنف رؤية كل رسام طبقاً لذلك: فكان رافع الناصري عنده مهتماً بالسحنة الخلوية، وبناء العمل الفني من خلال خط الأفق الذي يختزل شكل الطبيعة،وحياً بأجواء صحراوية، بينما اعتبر اهتمام سلمان عباس «بالأجواء التراثية منها وكأنما كانت تأملاً في: القباب، والمآذن، وكف العباس، وهي تبدو مختلطة بكتابات وزخارف وبنود»، وكان سالم الدباغ يتمسك (بالشكل المربع) أساساً لرؤيته الفنية، فيجد في نقاوة الألوان غايته من التجريد حتى يبدو وكأنه كان يتخذ من كل ذلك ما يوحي بمعنى العدم أو العماء فلجأ الى «السحنة الملمسية للأرض و الجدار»، وقد «انهمك مهر الدين بالبحث المحيطي باستخدامه الكتابات والإشارات كالاسم والدوائر ورسوم الأطفال وما الى ذلك من مفردات أو لغى»، وكان هاشم الطويل مهووساً «بالكتابات السحرية القديمة بخاماتها الورقية، وربما الجلدية (محيطياً) بالمفهوم الموارئي لهذا المعنى»، وكان لعجيل مزهر، وهو رسام ستيني من البصرة اهتمامات بالملمس Texture تطورت في مديات مدينته البصرة لدى فاروق حسن، محمد مهر الدين وشوكت الربيعي.

وهكذا نجد آل سعيد يبني تجربته في الرسم والنقد على نمطين من التعامل مع المنجز شكّلا تعاملا موضوعاتيا دلاليا وشيئيا، متيراليا، حتى أنه يؤكد في المقال ذاته افتتانه «بقيمة الجدار... كمرآة تعكس واقع الحياة الإنسانية الحضارية اليومية»؛ بينما يستدرك «ان هذا الاستقصاء ظل مرتبطاً (بالخامة اللونية) لذاتها، أي بالواقع المادي الشيئي للمعطيات وليس (بواقعها الاعتباري) فحسب»؛ فكان استخدامه للخامات اللونية المعروفة، ولمواد الفن المعماري: كالسمنت، والجص، والأصباغ المنفوثة، واستخدامه (للفضاء الفعلي) كفراغ، او شقوق، أو فوهات. وبذلك ينضح ان فن (الحقيقة المحيطية) الذي بشّر به آل سعيد خلال عقد الثمانينيات كان حاله كحال كل منجز آل سعيد، مركباً من جهدين: جهد نقدي يتواشج مع الصوفيات والأساطير ونحوها، وجهد حداثي شيئي يتفهّم اللوحة باعتبارها واقعاً مادياً شيئياً لم يكن موضوعها إلا مناسبة لوضع المادة (=اللون وكل المؤثرات المادية الملمسية) على سطح اللوحة.

شاكر حسن آل سعيد..

إعادة تأسيس الصلة بين اللوحة (كواقعة مادية) وبين أسانيدها التدويني

خالد خضير الصالحي

كان شاكر حسن آل سعيد رجلا قلقا لا يستقر، ولا يهدأ لحظة عن إعادة قراءة؛ ثم إعادة كتابة خطابه النقدي، ومنجزه الفني باستمرار؛ فكانت تهيمن عليه بقوة رغبة عارمة في مسك كل شيء بقبضة واحدة، فلم يترك لاتجاهه التجريدي ان يكتسب الشرعية من خلال «الانطلاق من الوعي التجريدي abstraction واختزال الأشكال

جريدة الجمهورية ١٩٩٦

مراسلة مع شاكر حسن آل سعيد

حاتم الصكر

تنبثق صلتي مع الفنان شاكر حسن آل سعيد من لقائه معرفياً قبل الانتباه إلى منجزه التشكيلي بخصوصيته وطليعيته.

لقد كان شاكر حسن، المنظر، والمتأمل، هو الصورة الأولى للقاء سيمتد ليصبح التصاقاً روحياً ذا لأثر رجعي، بمعنى العودة إلى ما فاتني أن انتبه إليه من منجزه قبل تعارفنا العياني أولاً، وقبل تشكيل شخصيتي وردم المسافة بين عمرينا (شاكر حسن من مواليد ١٩٢٥، وأنا ١٩٤٥)، لكنني أحسست دائماً بأن ما فاتني، للسببين الأنفين، أن أعرفه عن شاكر حسن إنما هو مكنون متضمن في معرفتي اللاحقة.

إنه طراز من المبدعين الذين يعيشون حياة شاملة أشبه بتكوين الجوهرة الثاوية بعيداً بين شقي الصدفة، والمنتظرة أن تكتشف، فلا سبيل لمعرفتها إلا مرة واحدة، معرفة شمولية كاملة، تلغي الزمن فيصبح ماضيها حاضرها أيضاً.

لا سبيل إذن لمعرفة شاكر حسن آل سعيد إلا بتفكيك عناصر تجربته مثلثة الأطراف:

الروحيـــة: في رحلة التعرف، ومعراج الكشف الصوفي.

التشكيلية: في محاولته تجاوز اللوحة بالمعنى التقليدي وإضفاء معايير رسم ما بعد الحداثة على تجربته، وتكسير مفهوم الرسم وأبعاد اللوحة(١).

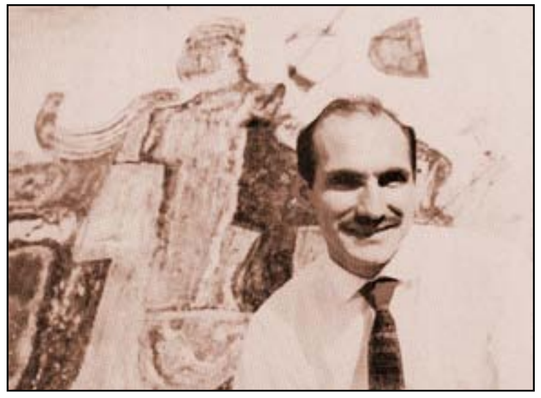
المعرفيـــة: التي تتخذ تشكلاتها وتمظهراتها عبر تغذية الطرفين السابقين بركام (مولف) من الأفكار، ومبتدع بشكل لافت الغرابة، يمتد من تراث النفري والخراز والبسطامي والحلاج، ليمر عبر شعر الحداثة والتجديد (وهو شاهد على بداياته في العراق من خلال صداقاته للشعراء وقراءاته المعاصرة) وليصل أخيراً إلى فلسفة التفكيك والظاهراتية وما بعد البنيوية (هايدغر، دريدا وهابرماس..).

لذا انطبعت تجربة شاكر حسن على صعيد التلقي بسوء فهم، اتخذ مظهره الفني – بسبب صعوبة توصيل أطروحاته وتنظيراته – من خلال وصف أسلوبه بالتعقيد أو الغموض. وهذا ما يصرح به مثقف خاص من طراز جبرا إبراهيم جبرا وهو يقدم كتاب شاكر حسن (الحرية في الفن) إذ يشفق جبرا على القارئ لأن هذا النوع من الكتابة يتراوح بين «الحدس والمنطق تراوحاً لا يسعف القارئ في تتبع نمو الفكرة لديه على نحو متماسك» ويصفه جبرا أيضاً بأنه مضن، ومعتم، شديد الكثافة. هذا تصريح له مدلوله الأبعد، بالإشفاق على القراء العاديين والإحساس بما ينتظرهم من جهد في قراءة شاكر حسن.

على صعيد الرسامين – ومن أجيال مختلفة – طالما سمع شاكر حسن أو أصدقاؤه، تلفظات نقدية تتراوح بين التشكيك بهويته رساماً، وبمصداقية خطابه التشكيلي وتنظيره، بل التشكيك بجدية ما يطرح.

ويزداد الأمر سوءاً حين يصدر ذلك عن رسامين شباب، هم بالأحرى الأقرب إلى تحديث الرسم وفهم الخطاب الخاص للفنان.

ولن أنسى في متن هذه المراجعة الوجدانية والتذكرات، أن استدعى إلى الذاكرة، عزلتنا في مركز الفنون في بغداد، ونحن نتحدث في (حلقة الثلاثاء) أو مؤسسة الخطاب الجمالي كما كان يسميها شاكر حسن الذي دعانا إليها ونشطت



من خلالها، وعلى مدى عام كامل، طروحاتنا النظرية في جماليات الفنون وتلقيها. كنا (شاكر حسن وأنا) بصورة خاصة نتحمس ونخطط للقاءات الثلاثاء الصباحية في قاعة صغيرة لا يتجاوز عدد الحاضرين فيها العشرين في أحسن الأحوال. بينما كانت (الكافتيريا) المفتوحة حتى باب قاعتنا تعج بضحكات (وأحاديث لاغطة) تصدر عن فنانين معروفين وشباب ومثقفين جلهم من أساتذة الرسم وطلابه وبعض الصحفيين والأدباء.

كان ذلك المشهد ترميزاً فظيعاً لعزلة الخطاب، وتجاوزه أيضاً، لكنه كان تأكيداً لانفتاح النصوص على بعضها، عبر تخطي حدودها الإجناسية.

كانت العزلة التطوعية، القائمة على المحاضرات والمناقشات وعرض (السلايدات) والأعمال أحياناً، تضم نقاداً ورساميين ومثقفين. وكان من حضورها الدائمين فاضل ثامر وعبدالله إبراهيم وسعيد الغانمي وسعد القصاب وفاروق يوسف وحميد ياسين وهناء مال الله وإيمان عبدالله ورسول محمد رسول وطاهر عبد مسلم وآخرون يحضرون بصورة متقطعة. كنا داخل القاعة متوغلين في وهم اكتشافاتنا بينما رواد الخارج يفنون ذواتهم عبر عزلتها وتهميشنا.

كان شاكر حسن في تلك الندوات يدعو بتطرف (له ما يبرره) إلى إلغاء المرجع وإلى أن يكون العمل مرجع ذاته، بل في غمرة دعوتنا لمفارقة نسخة الواقع، نتخيل عملاً فنياً وأدبياً يصبح هو مرجعاً للواقع. نحلم بأن تغدو نسخة الفن أصلاً يقاس عليه التذوق والتلقي.

في الحقيقة: كان شاكر حسن قد حقق ذلك عملياً في مرحلته الجدارية التالية للمرحلتين التأملية والحروفية (والممتزجة بهما إن شئنا الدقة) وهي المهمة لما يدعوه شاكر حسن حالياً بالحقيقة المحيطية(٢). التي تتكشف فيها المعطيات الجمالية والواقعية والأخلاقية ضمن إطار البيئة أو الكيان المحيطي. وهو إذ يصل هذه النقطة من دورة فنه الوجودية فإنما يذكرنا بمراحله الأولى في الرسم التشخيصي ثم الانطباعي وبدايات دخوله إلى عالم التجريد ووصوله إلى اكتشاف البعد الواحد.

هكذا هو شأنه. فنان لا يشاهد إلا استعادياً، ولا يقرأ إلا على هذا الأساس.

ولمناسبة معرضه الاستعادي الضخم (أو متحفه الاستعادي كما يحلو لي أن أصفه) كانت لنا معه حوارات ولقاءات وأحاديث حول تطور أسلوبه ورؤيته.. وكان أن تنبهنا (هو وأنا) إلى أننا رغم معرفتنا الوثيقة إنسانياً لم نتهاد سوى الكتب، وذلك ترميز آخر إلى أن معرفتي بشاكر حسن وله تبدأ بالكتابة وتعود إليها.

صحيح أنني أسارع لخزن أية تخطيطات وتداعيات تشكيلية على الورق يريني إياها أو ينفذها بسرعة ونحن نتحدث، ولا أعيد له الكثير من أعماله الورقية التي أراها لغرض الدراسة أو النشر خلال عملي في مجلة (الأقلام)، ولكنني لم أقتن عملاً معداً للعرض، فأفضيت له بذلك، وأنا أعلم أنه قلما يهدي عملاً (وبالمقابل فهو لا يقبل هدايا زملائه الفنانين خلال معارضهم ولا يقتني إلا القليل).

لقد كانت فكرة المعرض الاستعادي مناسبة حقاً لمزيد من التعرف والاعتراف، كان شاكر حسن يأتينا بأكوام من الوثائق النادرة: صور شخصية مع فنانين وأدباء في العراق وخارجه، معارضه وتداولته وأيام دراسته، أصدقاء، أهل، طلبة.. مناسبات كبيرة وأخرى هامشية، مراسلات مع أصدقاء، أدلة المعارض، كتابات في الصحف والمجلات، مقابلات، أغلفة رسمها، مذكراته ورسائله (لا يمل التصوير والاستنساخ) وحتى بعض المختارات من الأشعار والأدبيات الصوفية، كانت هذه المقتنيات كلها تتوسط أرض القاعة الاستعادية، وتؤطر المكان قبل الدخول، وعلى الأبواب أيضاً وبعيداً عن فضاء القاعة.

هنا عثرنا على مكان مناسب حقاً لعرض تجربته الجديدة (في معارضه البغدادية لأنه عرضها قبل عامين في عمان) أعني رسومه المزدوجة. لقد لجأ مؤخراً إلى أن يرسم على صفحتي الورقة ويضعها بين زجاجتين لكي يمكن رؤيتها من جهتين وليترك عوامل الطبيعة: الضوء خاصة والظلال.. لتمنح العمل خصوصية غير محسوبة(٣).

لقد تهيأ لي من قبل أن أرى هذه التجربة في مسكن الفنان المؤقت بجبل اللوبيدة بعمان، قضينا الليل كله نتجول بين أعماله المزججة ذات الوجهين، وكنت أحاوره متذكراً الأطراس الجدلية التي يكتب عليها العرب وآثار الأرض المحروثة وآثار الأقدام فوق بعضها وحتى الأشعار التي تندس ببعضها، وتذكرت قصيدة لسعدي يوسف عن غرناطة، كل سطر فيها من وزن يختلف عن السطر التالي له، فهما قصيدتان تعمد الشاعر مزجهما ليشوه كل منهما انطباع الآخر.

بالنسبة لشاكر حسن كانت المسألة أبعد من ذلك، فهو يريد أن نرى الوجهين عملاً واحداً يتكامل بحرية، حتى أنه لم يكن يدري أين يضع توقيعه كإعلان عن العائدية واتجاه اللوحة أو وجهها الأول.

لقد أضاف في معرضه الأخير تناصاً أدبياً آخر، فرسم لوحة مقطوعة بشكل حاد ومفاجئ وكأن ذلك جرى بفعل تدميري مقصود، وهو مقصود فعلاً لإضافة حدة مضاعفة خارج الخطوط والأطر، كان شاكر حسن في الأونة ذاتها يدمج الإطار بالعمل أو يجعله جزءاً منه أو يفتح اللوحة على جدارها، كما كان يمارس الحرق أو الخرق أو التمزيق أو التعرية على سطحها (بعض لوحاته يعاملها بالنار أو يخرقها بآلات حادة أو يمزق منها قطعاً أو يجعلها معراة..)

لماذا أستعيد ذلك كله؟

– لأشير إلى مثقف نادر يتجاوز حياته بالرسم ويتجاوز الرسم بحياته. يلتهم ويلقي إلى جوفه علوم عصره وجمالياته ليقول أخيراً أمنيته المستحيلة:

– « أن أتكلم دونما لغة

وأرسم دونما واسطة(٤)!»

– ولأقول أن لوحته المزدوجة التي أهداني إياها، اختار لها عنواناً محيراً هو (كتاب) لكن حيرتي زالت إذ أستعدت جهده الحروفي وستراتيجية النقطة والخط في أعماله، وأخيراً تدميره المتعمد لزوايا النظر التي يتقدم بها المتلقي كاقتراحات قراءة وتأويل.

إنه يشوش متلقيه حتى ليتمنى أن يرى عمله (المزدوج) رؤية خرافية: وهي أن يراه بوجهيه مرة واحدة. وهذا مستحيل.

لكن وجهي الورقة المرسومين ليسا إلا دفتي كتاب، أو غلافه الجلدي بجزئيه، ومن هنا كانت فكرة رسم (كتاب) تشكيلي، وإهداء هذا العمل لي شخصياً، فهو يترجم رؤيته لي أو يجذر (ويصنف) علاقتنا بهذا الصنيع انطلاقاً من نظرته كاتباً.

– ولكن دهشتي إزدادت إذ وجدته يدس في يدي، وهو يسلمني اللوحة، رسالة لمحت بسرعة اسمي على غلافها بخطه المميز الداكن السواد والقريب من الخط الإسلامي القديم، وليس في الرسالة إلا فيض تعبيري عن كنه عمله وجدت أن من حقي نشرها نموذجاً لتفكير الفنان في عمله وتقييمه له. من جهتي تأخرت في إجابة رسالته لأنها في الحقيقة نوع من الرسائل التي لا تلزمك بإجابة، إنها ضوء يظل معك لتدخل متاهة ما، فلمن ستبعث بجوابك إذن؟

لكنني كنت أعود إلى الرسالة بين حين وآخر، فأثرت أن أكتب رداً يتجه إلى القارئ أكثر منه إلى الفنان نفسه.

وها أنا أرفق رسالة شاكر حسن آل سعيد الموجهة لي صحبة عمله (كتاب) وهي مؤرخة في الشهر العاشر من عام ١٩٩٤ – زمن إقامة معرضه الاستعادي – كما أنشر رسالتي له (بعد أن جردت من الرسالتين المدخل التقليدي للمراسلات)، وهذا التعليق الذي سنحت به مبادرته، كما سنح لنا وجوده بفنه أو كما سنح فنه بأن يقدمه لنا موجوداً.

• استدراكات بعد المراسلة:

(١) من أمثلة مغامرات شاكر حسن في تكسير مفهوم الرسم واللوحة التقليدية:

– الحرق والخرق وخروج اللوحة عن إطارها واندماجها به أحياناً .....

– تقديمه لتجارب في الرسم تتخلى عن استخدام اللون وتكتفي بكتابة اسمه (أبيض – أحمر ... الخ) في المساحة الفارغة التي كان يفترض تلوينها.

– اللوحات ذات الصفحتين والمرسومة من الجهتين.

(٢) المحيط والبيئة عنوان معرض سيقيمه لاحقاً شاكر حسن وبعض أصدقائه وطلابه (سالم الدباغ – هناء مال الله – حيدر خالد – فاخر محمد – غسان غائب – نزار يحيى..) في عمان صيف ١٩٩٧م.

وفي شهادته في دليل المعرض يكشف عن إدراكه لمعاني المحيط والبيئة والأيكولوجيا. ويشبه وجود العمل الفني في المحيط كوجود العجلة في المركبة، ساكنة مرة في نقاط محيطها (إطارها) ومركزها، ومتحركة في النقاط التالية في ذلك الإطار، أي عند الحركة.

(٣) لا نستبعد الأثر الرافديني على شاكر حسن في رسم اللوحة على صفحتي الورقة. فمؤرخو الفن يتنبهون إلى وجود لوحة (أور) التي تسجل على سطح خشبي مغطى بالقار صوراً من حياة السومريين، ومن الجهتين معاً. ففي الجهة الأمامية تصور موضوع الحرق، ومن الجهة الثانية تصور الاحتفال بالنصر (فنون العراق القديم: د. نعمة إسماعيل علام، ص ٢٩).

(٤) في هذه الدعوة للرسم دون واسطة إحالة إلى مقال قديم للفنان في كتابه (دراسات تأملية) حول الفن الشعبي الذي يرى أنه « أسلوب يجرد الفنان من عزلته» مؤكداً عنصر البساطة في التقنية وعدم الإسراف في التلوين وتأكيد القيم الروحية، بمقابل ثقافة الثورة الصناعية التي تهتم بالمظهر الخارجي للأشياء وكذلك ظهورها في الفن. (شاكر حسن: دراسات تأملية، ص٩ وما بعدها)، ويؤكد ذلك في رسالته حين يتحدث عن « التعامل مع (الطبيعة البشرية) وليس (عقلانية التقنية) التي بدأت تهدم (الطبيعة) أي نسغها الحرفي لكي تحيله إلى نسغ تقني. وهو الذي سوف يستعيره الفنان مقلداً الحاسبة والكمبيوتر....». – انظر الرسالة.

رسالة شاكر حسن آل سعيد

هذه ليست رسالة بمقدار ما هي ممارسة (قبلية a priori) لأثري الفني الموسوم باسم (كتاب) وهو ما وعدتك به أخيراً بعد أن طلبت ذلك مني (بقيت متردداً في أن ألبي طلبك أو أرفضه لولا أنه أتضح لي بصورة قلبية وليس منطقية أن معنى كل من الطلب وتلبية الطلب بيننا يتجاوز مسألة (عقلانية التقنية) أو أن التفسير (الاستهلاكي) للموقف الإنساني المعاصر يستطاع تجاهله عند الاحتكام للتفسير (الإنتاجي) الذي يظل هو المحك الإبداعي للفكر الحر).

كان مما ألهب في الرغبة لكتابة الرسالة أيضاً ما نعتني به في محاضرتك الأخيرة عني (في ندوة معرضي الاستعادي) بكوني أمثل (الضحية – البطل) في أعمالي وقد قرأت هذه (العتبة) بالطبع قراءة سمعية على أنها بمعنى (الضحية – الجلاد) (وهذا المعنى الآخر كما ترى يرد في كتابي «الحرية في الفن») لكن ما أعنيه هو أنك كنت تتوغل في معنى (حريتي الذاتية) وهي متقنعة بقناع (عبوديتي الموضوعية) فهي بالضبط (نقطة) التحول من مركز مندلا (الذات) إلى محيطها (الموضوعي) ولنقل أن زحزحة الذاتوية الآن التي ستضحي بـ (المؤلف) لتحصل منه (مؤسسة للبناء الداخلي للشخصية الذاتوية وهي حالة تحققها لـ «طرح وإعطاء donnee»).

هذه الزحزحة الذاتوية هي الآن (تهميشها) على (موضوعية الموضوعية) وهي التي توصف بكونها (سر السر) هي (المخدع) وليس (الباب).

××××××××

منذ أكثر من خمس سنوات وحتى اليوم وأنا أجد أن من مصادر رؤيتي التقنية وربما الأسلوبية هو (الكتاب) ولكن من خلال (مرجعيته) المخطوطية (أي الحرفية بالذات)، فالكتاب الآن هو (الغلاف) الأول له والذي جعل منه الحروفيون مدخلاً لما يتضمنه من أوراق مدون عليها بالحروف والعلامات المقروءة، ولكن هذا الغلاف الأول هو أكثر من ورقة مدونة بل هو (هالة مزخرفة مع «اسم» مدون)، كان سيعتبر بمثابة (المفتاح) لكل ما ستتضمنه المدونة من أفكار.. ومع ذلك فقد كان لي مع هذا (الغلاف: أو أحد جلدي المخطوطة) شأن كما هو الإطار المزخرف لأية لوحة مخطوطة (الخطاطون اعتادوا أن يزخرفوا مدوناتهم عبر التاريخ).. لماذا الزخرفة مع الكتابة؟ ولماذا كانت جلدة الكتاب تتضمن قصاصات من الورق بما عليه من كتابات؟ لقد شغلني حقاً هذا التفاني أو التداخل بين الأمرين (ومن تجليات ذلك بالطبع لدى المؤلفين ما يحتويه «المتن» وما يحتويه «الهامش» كذلك أي أن يدون كتابان الأول على الهامش والآخر على المتن)، كل ذلك وغيره.. كان ولا يزال من أسرار اتخاذي جلود المخطوطات القديمة مصدراً من مصادر عملي الفني..

هذه اللوحة المزدوجة على الورق وأنا أعيش معها (ولكن بصورة غير مقصودة) كونها (مسقطاً) لما يسميه (جيل دولوز) في كتاباته عن (مشيل فوكو) بـ « بعد الانتظار» وهو عبارة عن (متفصل) الداخل مع الخارج، أن هذا البعد يشكل ما يأمله الإنسان وينتظره فيما هو يمارس ذاته في ضوء (علاقته) المثلثة بالجسد والحقيقة والسلطة، كالخلود والخلاص والانعتاق أو حتى الموت (يرد ذلك في مقال لعلي حرب: مثلث الفلسفة / العدد ١٣/١٤ لعام ١٩٩١م من مجلة العرب والفكر العالمي «ص٢٢٣»)، إذن فليس الاهتمام بالعالم اللغوي (عبر الكتاب وتصحيفه) أمر يخلو من مستواه الرؤيوي (وكما أن للجسد البشري وغير البشري «هالة» بل هالات غير مرئية أو أجساد أخرى لا ميتافيزقية بل «فيزيقية – شبحية» فكذلك الكتاب بحروفه وأسلوب تدوينه ومداده فضلاً عن الأفكار التي ترد فيه – وبعبارة أخرى بجسده الفيزيقي – له جسده الشبحي (أو التصحيف) وهو جزء لا يتجزأ منه).

إن شغفي بالعالم اللغوي لم يكن أمراً عرضياً، وأعتقد كما هو شأن (هنري ميشو) أن استخدام (الحبر) و(الكتابة) و(الورق) (وهو «مفصل» مهم من مفاصل اللغة المشتركة بين الرسم وفن التدوين) جزء من شخصيتي ككاتب ورسام في آن واحد (فأنا مزدوج الشخصية من هذا المنطلق) وذلك لأني أميز تماماً بين (الروح والجسد) مع أنهما مزدوجان في حضورهما خلال الجسد الحي.. (وقد جرني هذا الشعور بالفكر «كعلاقات» بين الدوال وليس مجرد «معنى») إلى نتائج أخرى في معنى (اللفاني) بين المخلوقات (الإنسانية الخليقية) وسيجرني دونما ريب إلى معنى (الإنسان الكوني) باعتباره (علاقات) هي على الأقل بين ما يسمى (بالوعي وفوق الوعي أو اللاوعي) هي الآن (علاقة) أيضاً (بين عقدتي الشعور بالنقص « = في الدول النامية » والشعور بالتفوق « = في الدول الأورو – أمريكية » وكل « التداعيات» الأخرى في هذا المجال.. الإنسان الكوني إذن وليس كما اعتبر « غابوياً » بالسوبر مان «بعكس ما قصده نيتشه»). الإنسان الكوني هو الذي يستطيع أن يقرأ جلدة المخطوطة كجزء من المدونة المخطوطية.. أن يجد كما يقول محي الدين بن عربي شيخنا الكبير: « في يوم السبت

◄

الاستحالات والتكوين والتغيرات والتلوين فتنوعت الصور والأشكال، وتغيرت المناصب والأحوال، فصار الآباء أبناء والأبناء آباء».

وتداخلت الموجودات (لاحظ كلمة تداخلت) بعضها في بعضها وحصل خفضها في رفعها ورفعها في خفضها، واستحال المعدن نباتاً (ت: في منهج معراجي وليس اركولوجيا) والنبات حيواناً والحيوان إنساناً والإنسان معدناً (ت: بداية المنهج الاركولوجي واستئناف المنهج المعراجي اسطورياً)، وهذه هي نقطة (جيل دولوز) في (بعد الانتظار) أعلاه.. (تمفصل الداخل بالخارج) وضرب الكل بالكل، وظهرت القوة بالفعل، وعاد العزيز ذليلاً والذليل عزيزاً، والحديد لجيناً والنحاس ذهباً ابريزاً والمركب محللاً (disstruction=) مفصلاً والمحلل مركباً (re- structure) موصلاً وهكذا في الأخرة (ص ١٩٤ في كتاب لطائف الأسرار، تأليف الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي / ١٩٦١).

إذن، فجلدة الكتاب هي الكتاب والكتاب هو جلوده إلى ما شاء الله.

فمن ذا الذي يستطيع أن يتغاضى عن العلاقة بين (الذي) و(الشخصية) إلا بالهاجس والكلام؟ (فلم يبق إلا صورة اللحم والدم).

ومن ذا الذي يستطيع أن يميز بين كونه (ضحية) أو (بطلاً) إلا في أن يتعامل مع (الطبيعة البشرية) وليس (عقلانية التقنية) التي بدأت تهدم (الطبيعة)؟ أي نسغها (الحرفي) لكي تحيله إلى نسغ (تقني)؟ وهو الذي سوف يستعيره الفنان (مقلداً) مخترعاته المصنعة (مقلداً الحاسبة والكمبيوتر وسواهما) بما سيضمن (استهلاكية) مواصلاته الاجتماعية؟ من؟

هل نحن تقنيون من أجل أن نظل حرفيين أم نحن حرفيون من أجل أن نظل تقنويين؟

أخي الأستاذ / حاتم

أرجو أن تتقبل مني هذه الهدية (المتواضعة) إزاء كرمك الجم أخلاقياً وإنسانياً، فأنا لا أزال لا أفرق بين إنسانويتي وموضوعاتي، شأني إذا سمح لي) أن أقول شأن أبي يزيد: فأنا لا أبحث عن ذاتي الموضوعية منذ أمد طويل وفي كل مرة أجدها لازلت ذاتوياً؟

فيا لشقائي.

Textruta:

شاكر حسن آل سعيد

رسالة حاتم الصكر

لقد أخذني حضور عملك الفني (أو أثرك كما تحب أن تصفه) من واجب الإجابة لأنني كنت تحت غلافي وجودك كاتباً – للرسالة – الأثر ؛ ومبدعاً للكتاب – اللوحة – وذلك حجزني عن استغوار مشاعري، لأن الكتاب بحد ذاته رمز ضاغط.

تهب على ذاكرتي الآن المعاني الحافة بمفردة الكتاب، لأنني أبدأ بتشغيل جهازه المعرفي – المكتوب لأصبه على أثرك – المرسوم فأرى أن الكتاب:

- هو الرسالة مغلقة ممهورة خوف افتضاح مضمونها ؛ رسائل الولاة.
- وهو المقدس منذراً ومبشراً ؛ الكتب السماوية.
- وهو الوعد والحساب ؛ كل كتابه بيمينه.
- وهو العلم مخزوناً يستنفر الرغبة في المعرفة.

وإلينا كبشر، يتنزل الكتاب من آخر السلسلة، حين صار الإنسان كاتباً لنفسه عن نفسه انقلبت موازين تفكيره.. وبدأ حسب دريدا تاريخ جديد.. إني أكتب الآن، ولوحتك (كتاب) بعيدة عني، فهي في مكان آخر، لكن وجودها (الأثري) يلاحقني، أما رسالتك فهي أمامي تماماً، أقرؤها كالكتاب الحقيقي مستدلا بحروفها وجملها ومعانيها، وهذا هو معنى حضورك الكتابي عندي، لذا سيكون ردي كتابياً بصدد كتابك التشكيلي، وبهذا تتفوق علي مبدئياً، فأنا أناسخ الواقع وأتحدث عن محسوس أو ملموس وأحيل إليه، بينما أنت بالعكس مني تماماً: بدأت من ملمس جلد الكتاب المخطوط واستثمرت وجوده المزدوج كغلاف أول وأخير، لتصنع عملك المزدوج، ولتوظره بزجاج مزدوج أيضاً، فكأنك تحيل إلى ذلك الغلاف الجلدي السابق على وجود متن الكتاب، كما أنك أثرت في رسالتك أكثر من محور تلتقي عنده

معانيه لكي نعاينه ونمسحه بصرياً ونتلامس مع حروفه، إن الصمت والبياض وحكمة علامات الترقيم البليغة (؟!.-) سوف يخسرها النص وهو يتوالى سمعياً مسلماً وجوده إلى الأثير.

لقد كنت أعني تحديداً أن شاكر حسن يستدعي قارئاً خاصاً لأعماله، وهذه المهمة التأملية ذاتية كالاتحاد بالذات الإلهية في الفكر الصوفي عبر التأمل الشهودي الخاص.

وبهذا فسرت صعوبة حصولك على (تلاميذ) في مجال البعد الواحد،وكذا صعوبة وجود مشاهدين منفعلين بأعمالك إلى درجة الفعل الشهودي ذاته، لذا وجدتك غارقاً في تأملاتك داخلاً في الشرنقة –شرنقة الرسم والتأمل– من حيث تحسب أنك ترسم وتتأمل لتخرج منها.

من الرحوة إلى الأعداد والأوفاق والأشكال السيميائية الخليقية والأثرية وحتى الأسهم والنقاط والخطوط والأشكال الهندسية، لم أجدك إلا داخل منطقة الحدس، وقد كنت موفقاً إذ شبهت عملك بعمل الآثاري، فكلاكما يبدأ من (القية) تغريه بالحفر في الأعماق.. كذلك هو الحرف ووجوده الكتابي، لقد دونت في كتابي (البئر والعسل) أمثولة شرقية عن الإنسان الهارب من الفيل الهائج (القدر) والمتدلي في البئر متمسكاً بأغصان منكسرة في هاوية بئر ملأى بالأفاعي، بينما هو يتلهى منتظراً مصيره بأكل جنى النحل (العسل) من كوارة على جدار البئر.

وها نحن نمضي مع الكتاب وكأن غلافيه أسطورتنا في الخلق والعدم، نقرأ وهما وكياناً زائفاً ونقضي أعمارنا في التأمل والتطلع، لكننا سائرون أخيراً إلى الهاوية، وفي كتابي ذاك تحدثت عن (كاتب الخط) و(كاتب اللفظ) باعتبارهما يمارسان حرفة ومهارة: الأول يبرز حرفته ليكتب لسواه فليس إلا الخط، والثاني يكتب اللفظ بعد أن يأخذ المعنى من نفسه.

ولما كانت العرب تكتب من اليمين إلى اليسار، فقد علل ابن النديم ذلك في (الفهرست) بأنه يضمن للعربية وصل حروفها، إذ البدء من اليسار يوجب فصل الحروف استمداداً عن حركة القلب.. وهذا ما يجري في كتابة لغات كثيرة..

وحين انتقل الإنسان من المشافهة إلى التدوين بالخط فالكتابة الحديثة بالطباعة، تباعد دور اليد والقلم، لقد صار الآخرون يكتبون لنا بينما كان على الجاحظ مثلاً أن يخط لنفسه نسخته من الكتب التي يريد أن يقرأها.

لكن ابن مقلة – الخطاط الذي أعدم بقطع يده الكاتبة بحكمة حاكم – يرى أن ثمة أنواعاً أخرى للكتاب: مثل كاتب العقد، وكاتب الحكم، وكاتب التدبير، يضع لهم آداباً وشروطاً ومهارات كما أن لأقلامهم مواصفاتها، وأنا لا أزيدك بذلك علماً وأنت مؤلف (الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي) ورائد تجارب الحروفية الفنية، لكنني استدعي إلى ذاكرتنا المشتركة وجود (الكتاب) بطريقة تشجعنا عليها التحليلات الظاهراتية.

لم يلغ الكتاب وجود مؤلفه جثمانياً وحسب، بل ألغى دور النديم أو المسامر فلم يعد – مع الكتب – من ضرورة له، هكذا يكتفي الكتاب بنفسه، وهكذا أراك تجسد وجوده عبر خطوطك التي كانت في هذا العمل بقدر تقشفها ونحافتها، مليئة بطاقة الحرف ذاته وممتدة في فضاء اللوحة، وكأنها ترمز إلى امتلاء الوجود ذاته بالكتاب، وقد نصحو ذات يوم، لنجد أننا جزء من وهم أو حلم أو كابوس.. نصحو فنحد أن الحروف كلها بلا وجود، وقد أطبق العدم على كل شيء، وصرنا جزءاً من قصة رمزية (خرافية) تروى ولا تكتب، لأنه لم يعد من كاتب أو كتاب أو قارئ.. بمعنى أننا نكتب كي لا نموت، كما كانت تفعل شهرزاد إذ تواصل حديثها؟.. لقد تحولنا آثاراً مع أثرك، وسقطنا من صفحات كتاب الوجود كما سقطت أوراق (كتاب الرمل) في قصة بورخيس أو أننا أصبنا بالتسمم لملامستنا خرافة الكتاب كما يجري في (اسم الوردة) لأمبرتو ايكو وفي الحكاية العربية القديمة حيث الصمغ المصنوع من مادة السم يبلل به القارئ إبهامه ليطوي صفحة مستعصية وإذا به يؤذن لنفسه بالموت.

لكن كتابك أو الغلاف الجلدي على عتبة كتابك له مدخلان، أننا نناور وجودنا لنكون هنا وهناك في آن واحد، ولنرى الوجهين معاً في نظرة واحدة.

وإنني لأقرأ إنسانيتك دوماً بهذا الشكل فأنت لا ترى إلا بشمول شمائلك ومزاياك: رساماً وكاتباً، متعلماً ومعلماً، باحثاً وقارئاً.

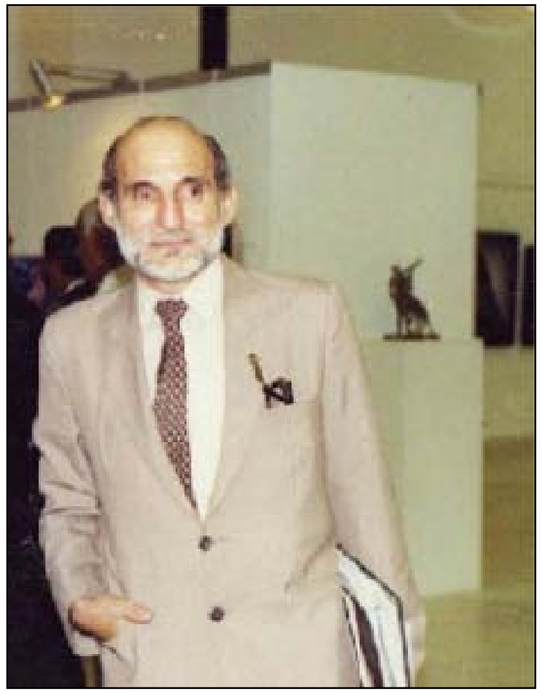
فيا لسعادتك.. يا لسعادتك

شاكر حسن آل سعيد.. ضاع الحوار وبقي الأثر

عبد الزهرة زكي

من المثقفين النادرين الذين لم يملأ حياتهم شيء كما امتلأت بالمعرفة والجمال هو التشكيلي الكبير شاكر حسن آل سعيد. سأكون صريحاً وأقول إني وقبل أن أتعرف على هذا الفنان بشكل مباشر كنت أتوقع أن جانباً من زيف ما يعتري تلك الحياة ويبدو أنه جانب غير مرئي، جانب ظل مدثراً ربما بذكاء وربما بشيء من ألعاب الفن والثقافة. لم أكره شاكر حسن آل سعيد بفعل ذلك الحدس غير المدعم بأية معلومة، ما الداعي للكراهية؟ ولكني لم أحبه.

تعاطفي مع بعض لوحاته ومع معارضه التي أحرص على زيارتها لم يكن داعياً للتخفيف من تلك المشاعر الباردة التي لم أكن أعرف دافعها وحتى لم أفكر به. في كل حال بقيت تلك انطباعات شخصية لا صلة لها بالثقافة ولا بالعمل في الميدان الثقافي. دائماً أفضل بين الحالين، وكان مصداق هذا الفضل قد جرى التعبير عنه عملياً في مطلع عام ١٩٩٢ مع بداية تسلمي تحرير الصفحة الثقافية لجريدة الجمهورية. قبل عملي في ثقافية (الجمهورية) كان شاكر حسن آل سعيد واحداً من أبرز كتّابها حين كان يحرر ثقافيتها الكاتب ماجد السامرائي وهو من أكفأ المحررين الثقافيين في العراق. وبعد بدئي العمل فيها، وحين قررت الاتصال بعدد من هؤلاء الكتّاب، كان شاكر حسن آل سعيد في الطليعة ممن اتصلت بهم، فضلا عن جبرا ابراهيم جبرا وعبدالرحمن طهمازي وآخرين بضمنهم ماجد السامرائي نفسه. أذكر الآن أن جبرا اتصل بي هاتفيا معتذراً بعدما طلب أجراً معيناً لقاء مواصلة الكتابة للجريدة، كان يستحق فعلاً مثل هذا المبلغ الذي طلبه وحتى أكثر منه، لكنه كان أكبر مما مسموح به في ظروف الحصار وهو أكبر من قدرتي على صرفه وحتى من قدرة رئيس التحرير على الموافقة عليه.. وفي هذا اليوم الذي أتصل به جبرا وردني مقال ولكن من شاكر حسن آل سعيد، وحتى إذا ما نشرت المقال بعد يومين وبالتقدير الذي يستحقه حضر الفنان الكبير إلى مبنى الجريدة، وزارني في القسم الثقافي، وكان هذا اللقاء مناسبة كريمة للتعارف وبداية لتصحيح تصوّر ولتقويم انطباع قلت قبل قليل عنه أني لم أكن أدري كيف تولّد عندي عنه ازاء الرجل. إنه واحد من أشد الناس تواضعاً في حياته من الجدية ومن الإخلاص لعمله وفنه ومعرفته ما يغنيه عن أي سلوك متعال. بقينا نلتقي لعشر سنوات ولا أذكر خلالها أننا انشغلنا بشأن آخر غير شأن الفن والمعرفة والجمال. يتذكر حينها الزملاءُ محرور ثقافية (الجمهورية)، وبالأخص محرر التشكيل الصديق محمد الهجول، أنني وبعد أسابيع قليلة على تلك الزيارة الأولى اتفقت مع آل سعيد على أن نخصص ساعةً من وقت كل زيارة يقوم بها إلى القسم الثقافي في الجريدة لنواصل أثناءَها حواراً فكريّاً في الحياة والمعرفة والفن. كنت أترك العمل لزملائي لأستغرق مع الفنان في حوارنا. كانت الساعة قابلةً للزيادة والنقصان. طبيعة التحاور نفسه وطبيعة مشكلاته وظروفه هي ما كان يقرر ويحدد الوقت. لم نكن نريد لذلك الحوار، وقد بدأناه، أن يكون فرضاً وواجباً، إنه حوار إنساني بين رسام وشاعر وجدا مشتركات ومفترقات وما يمكن التحاور فيه فأرادا التأمل الإنساني يوجب أن ننطلق من حقيقة أننا لا يمكن أن نكون دائما قادرين على التوفر على اجابات مقنعة، مرات كان هو مَن يطلب التوقف وتأجيل مواصلة الحوار للزيارة المقبلة وكنتُ مرات أنا مَن يطلب ذلك. لكني الآن لا أعرف مَن منّا طلب مرّة التوقف وذلك بعد أول جملة كتبناها في ذلك اليوم من الحوار.. لم يكن الحوار صوتياً شفاهياً ومسجلاً كان حواراً صامتاً على ورق. كان كلانا يؤمن أن المشافهة أشد تلقائية لكن الكتابة أكثر حرية. استمرت حواراتُنا لأشهر، صارت الأوراق تنيف على المئة وخمسين ورقة فولسكاب، وكانت جميعها من ورق الجريدة الأسمر، بحيث أذكر أن جانباً من الحوار انشغل بهذا الورق نفسه. كان الورق بلونه الشاحب وبملمسه الخشن نسبياً وبطبيعته القابلة للتلف السريع يقدم مناسبة للحوار في مفهوم (الأثر) الذي كان يشغل جانباً من تجربة الفنان في تلك السنوات. بعض الحوار لم يكن كلاماً من الفنان، كان تخطيطات (يرتجلها) على ورق الحوار، إنها جزء من إجابات وأفكار وتساؤلات فنان كان الرسم بالنسبة إليه شكلاً من أشكال الحدس والمعرفة والاستبطان. كنا نتقدم في الحوار الذي لم يكن يبدو عليه أنه يريد أن ينتهي، بينما وبالتوازي من هذا كان يتضح لي مع تتالي الأسابيع أن حياة شاكر حسن آل سعيد بدأت تغذ السير إنما باتجاه آخر، اتجاه يريد البدء بنهاية غامضة لفنان ومفكر متصوف. آخر مرة رأيت فيها الفنان الكبير كانت في معرضه الاستعادي الشامل الذي أسهم بإعداده والعمل عليه باجتهاد ومثابرة الصديق الفنان محمد زناد في قاعته الجميلة (أثر) في الوزيرية. لقد كان هذا هو المعرض الأخير لشاكر حسن آل سعيد. كنا عصر أحد أيام المعرض المتأخرة هناك، كان الجو أقرب إلى قداس وداع أخير، ففي صالات قاعة أثر التي احتضنت اللوحات والتخطيطات التي غطت مراحل وتجارب أساسية مختلفة من عمل الفنان كان أربعة أشخاص يخطون بين الفن متطلعين صامتين، كان الجميع يتكتم على حزن ما، كنا أربعة فقط: شاكر حسن آل سعيد ومحمد زناد وسهيل سامي نادر وأنا.. احترمنا نحن الثلاثة خيار رابعنا آل سعيد الإقامةَ أخيراً في اقنوم الصمت، صمت مطبق.. إنها المرة الأولى التي يظهر فيها آل سعيد بعد أسابيع من التواري في ذلك الأقنوم. كان يتمشى معنا، مثل أي زائر، وكما لو كان يعيد اكتشاف اللوحات ويحاول التعرف عليها. حين ودعتُه بنظرة صامتة وقبل أن أبلغ الباب سمعت آل سعيد يهمس لي: الحوار. ومن دون أن ينتظر جواباً مضى في اللوحات مواصلاً صمته.. وواقعاً لا أملك حتى الآن جواباً عن (الحوار)، حين غادرت السجن كان أول شيء أبحث عنه في مجرات مكتبي في جريدة الجمهورية هو (أوراق الحوار) حيث تركتها هناك. كنت أتوقع أن يعود الفنان يوماً لنواصل ما انقطع. لقد اختفت الأوراق نهائياً مع اعتقالي وباختفائها ضاع الحوار قبل أن يختفي شاكر حسن آل سعيد ذاته عن عالمنا الذي أضاع كل شيء



يمكن أن نستهل البحث في هذا العنوان الشاسع و المنفتح بطرح جملة من الإشكاليات التي تدور حول حضور العلامة ودلالاتها الرمزية:
كيف يمكن أن يتحول الخط من المنظومة التواصلية «تواصل الكلام التخاطب»إلى منظومة تشكيلية فنية؟ هل يمكن للحرف أن يصبح شكل و مادة أساسية للتشكيل؟
هل يمكننا القول حقا بان العلامة الخطية أي المتشكلة من خلال الحرف هي الوسيط بين الروحاني و التشكيلي؟ هل مثل العنصر التشكيلي لدى الحروفيين إعادة صياغة للحرف أم طوروا فيه؟ ماهي علاقة الدال بالمدلول في اطار العمل التشكيلي؟

إبراهيم بن نبهان

سر العلامة ودلالاتها الرمزية في تجربة شاكر حسن آل سعيد

في مستهل الحديث عن مميزات العلامة الخطية أصبحت كعنصر تشكيلي في الفضاء اذ بطبيعتها تقوم على نظام جوهري يتكون من وجهتين وجهة حسية مرتبطة بالحدس و وجهة متمثلة في الدلالة الذهنية التي تحملها و من هذه الفكرة تكمن علاقة الدال بالمدلول بالنسبة للعلامة، التي تكون في جذورها مرتبطة بنوع من الفكر و يمكن للعلامة أن تتألف في نطاق منظم و في إطار موضوع من المواضيع و من هنا يمكننا التوجه إلى تحديد نوعية العلامة التي تحولت على الفضاء الفني و أصبحت عنصرا و مادة أساسية في أعمال «شاكر حسن آل سعيد» حاملة في ثناياها معاني تشكيلية ظاهريا ودلالات خفية روحانية في باطنها. أن كل ممارسة تشكيلية مرتبطة كامل الارتباط بالجانب التطبيقي و الجانب النظري. فبالنسبة لأعمال «شاكر حسن آل سعيد» يمثل البعد الفكري و الوجداني المحرك الأساسي لتطور الحرف و العلامة التي تحوله إلي شكل مادوي في بنية الأثر الفني. إن ما هو جوهري في البعد الواحد في تطبيق آل سعيد ينبني علي تمحور العلامة في باطن العمل الفني من خلال محاولة آل سعيد من تجريد الحرف من بعده اللغوي و المقروء ليصبح كأثر و مادة وشكل فني زاخر بالإبعاد الروحانية، الذي نجد فيه سعي الفنان إلي الوصول إلي المطلق و محاولة إبرازه بطريقة شكلية علي سطح ثنائي الأبعاد.و بالتالي إن قلنا علامة خطية رجعنا إلى الهيكل الهندسي و الرياضي في كيفية بناء شكل العلامة. فيمكن تعريفها بكونها العماد الأساسي بالنسبة للخط المرتكز علي فضاء مسطح «طول و عرض»كما يظهر الخط في أربعة أبعاد طول وعرض و ارتفاع و حركة في نفس الوقت. حسب أسلوب آل سعيد تظهر لنا العلامة بين السطح التصويري ذو البعدين انعدامه في النقطة. فالنقطة تمثل علامة البداية و النهاية في التشكيل وتعتبر هذه العلامة من أهم العناصر التشكيلية للخط كما يقول كاندنسكي في هذا الشأن « الخط الهندسي هو كيان غير مرئي انه نقطة في حركة اي نتيجة لها. انه يولد واسعة تلتقي فيها الحواس القلب، الروح مع الحقيقة و اللامعقول و اللامرئي في آن واحد. كما ذهب إلي محاولة الكشف عن الأسرار الإلهية علي شكل صورة تشكيلية متحررا من قيود الفضاء الفني و عن استعمال الحرف و العلامة التقليدية و توظيفها في صورة جديدة و ذلك لمحاولة الكشف عن المجهول إن صح قولي. كما ذهب ابن عربي في كتابه الإسراء إلي المقام الأسري بقوله:

« انظلي الركاب إلى رب السموات انبذ عن القلب أطوار الكرامات »

يسعي ابن عربي في مخططه الأدبي إلى التوق إلى ما هو سماوي من خلال تجذره في البعد الصوفي. من هذه النقطة يمكننا أن نبين أن السعي إلي معرفة المطلق ليس حكرا علي فنان أو أديب. يذهب آل سعيد إلي كيفية إدراج روح العلامة الخطية في بنية قائمة علي الدال و المدلول، مستعملا في ذالك بعض الحروف التي تنبي هي الأخرى علي ثنائية الحضور و الغياب مستعملا في ذالك هندسة روحانية قائمة علي البعد الصوفي، التي نستكشف من خلالها عن كيفية إعادة الخوض في العلامة و الحرف، لإنتاج بنية خطاب تشكيلي مطلق. إن هذه المزاوجة بين العلامة و بعدها الرمزي قائمة علي تجربة الفنان الصوفية التي بناها علي الخصوصية القائمة بين الإلهي المطلق و الإنسي المعقول، من خلال هذه النقطة يمكننا التساؤل حول الوقفة التشكيلية التي تقدم نفسها من خلال روح الحرف. لقد أسس آل سعيد الانتقال بالعلامة الخطية من العبارة اللغوية إلى الإشارة التشكيلية. فقام بإبداع علامة خطية على فضاء يغمره اللون الموحي برمزية التجذر المكاني و الزماني من هنا يمكننا الكشف عن المفارقة الرمزية التي يكشف الفنان عبرها عن ممارسته التشكيلية. هو ما جعل من أعماله محورا لتأمل فعل الخط بما هو تجربة فريدة من نوعها. و على قولة آل سعيد « الواقع ان التأمل الفني في أساسه هو سلبية في الكشف عن الحقيقة. أي ان الفنان يقف متفرجا

من الحركة بإلغاء السكونية الأصلية للنقطة « لقد ذهب «آل سعيد» في بعض من أعماله إلي التركيز علي أهمية الحرف و العلامة الخطية من خلال تماشيه مع ما هو محسوس. باعتبار المزاوجة بين العلامة و اللون في الأثر الفني. إن شكل العلامة مشبعا حسي من قبل الفنان لكي يكتمل البعد الاستيطيقي للعمل من حيث استلهام الخط دون اهتمامه بمعناه اللغوي وقد غابت القواعد الكتابية للخط. فقد ذهب إلي دراسة جوهر الخط و العلامة من الناحية التشكيلية و كيفية توظيفها علي سطح العمل.
إن العلامة عند آل سعيد مشدودة للمطلق فهي تعبر عن رمزية المواء و اللامرئي من حيث انه يريد أن يضع اللامرئي في صورة المرئي. فيمكننا قراءة العمل الفني من خلال السعي إلى معرفة المطلق، ومحاولة تقريبه في صورة تشكيلية. يمكن تأويل العلامات الخطية من خلال التأمل و ذلك للجواب علي إشكاليات مختلفة باستحضار البعد التفكيري و التشكيلي و الصوفي. إن آل سعيد يحاول إبراز التلاقح الموجود بين هذه العناصر للكشف عن مضمون العمل الفني و ما يحمله من خفايا، ان صح قولي، لذلك فان هذا الفضاء التشكيلي عند آل سعيد أصبح مسرحا متمازجا بالرؤى الصوفية و التشكيلية التي بلغت محل العمل اللامقروئ. من هذه النقطة أتبين أن صياغة الفنان لخصوصية العلامة، يمكن قراءتها كما لا يمكن قراءتها. و هنا يضع المشاهد تحت جدلية

على الكون وهو على بكارته الأولى. ومثل هذه الوقفة هي نهاية المطاف وبدايته في آن واحد لأنها تتضمن التسليم ».
إن أعمال «شاكر حسن آل سعيد» مبنية على نطاق العلامة الخطية التي تتجسد في شكل حرف. لتصبح علامة مجردة فتغيب الدلالة اللغوية للحرف ليتحول كمادة أو كعنصر تشكيلي. فتتشكل على شكل تركيبة مبنية على التقنية و المواد و تتسم بالغموض و السرية من حيث أنها تبوح من حيث لا تنطق، أي يصبح الفضاء التشكيلي غامضا يمكن قراءته و تأويله و فهمه، كما لا يمكن إدراكه إلا في صورته الظاهرية بكونه عمل فني ذو قيم جمالية. من هذه النقطة يمكننا التطرق إلى الظواهر الشكلية و اللاشكلية للعلامة الخطية التي خاض فيها «شاكر حسن ال سعيد». إن حضور البعد الشكلي للعلامة في أعماله يكمن في استعماله إليها بطريقة تلقائية جمالية على سطح ذو بعدين. أما التمثل اللاشكلي للعلامة الخطية باتخاذه البعد الرمزي و الخفي، فيتحرر بذلك من القيود و الضوابط الخطية. فتظهر العلامة أحيانا مندمجة بلون المساحة، لذلك فان العلامة الخطية تظهر على الفضاء التشكيلي مشيرة إلى عالم مطلق يحاول آل سعيد الكشف عنه في صورة روحانية على سطح تشكيلي. كما تتميز أيضا بسمتها البنيوية بما في ذلك أسلوب الفنان كما يخص التقنية التي تفرعت بدورها من علامة و حرف ولون وملمس وإثارة بصرية...كما ذهب آل سعيد إلى إبراز المقومات الدلالية التي تشير إليها العلامة.
يمكننا الوصول إلى أهمية الممارسة التشكيلية التي خاضها آل سعيد في حياته الفنية، في محاولة تحديده لصورة البصرية لتصل إلى البعد الأخر إن صح قولي هذا، من خلال الأبعاد الصوفية التي يعايش بها الأثر الفني للوصول إلي صورة المطلق أي الوحدة الإلهية من خلال ما يسمى بالبعد الواحد للعلامة و الخط على حد السواء.
قام «شاكر حسن آل سعيد» بإحداث ممارسة صوفية تشكيلية متجاوزا من خلالها الواقع الملموس، لذلك فان اللوحة الحروفية حملت طبيعة مزدوجة ومتداخلة على المستوى البصري زاخرة بالدلالات الرمزية

والإشكالات التي تبوح بها. وقد اختلفت طريقة التعامل مع العلامة من فنان إلى أخر فبقي مقروء لدى بعض الفنانين و تحول إلى مفردة تشكيلية لدي الأخر. فذهب آل سعيد إلى استعمال الحرف أو العلامة الخطية و إدخالها في السطح التشكيلي لتصبح جزء لا يتجزأ منه.
إن رمزية العلامة التي جسدها الفنان يمكن أن تعبر عن الرابط الروحاني الذي يصل إلى صورة الميتافيزيقي وربطه بما هو موجود على ارض الواقع أي محاولته المريرة لفتح المغلق في صورة موضوعية.
يمكن للعقل أن يستوعبها في لحظة تأمل، فمن خلال تجذره الصوفي و سيطرة البعد الديني يحاول آل سعيد أن يكشف عن اللامرئي الموجود ما وراء الحجاب الذهني إلى وتجسيده في صورة المرئ على سطح تشكيلي ذو بعدين حامل بذلك الإبعاد المختلفة للفنان. فينطلق شاكر حسن آل سعيد من تجربة خاصة مع المطلق من خلال استعماله للبعد الفكري الفلسفي و البعد النقدي لانجاز مزاوجة روحانية تشكيلية تصاعدية من الأسفل إلى الأعلى أي انطلاقا من التصوف التشكيلي وصولا إلى صورة المطلق. لقد ذهب الفنان من خلال أعماله الفنية إلى محاولته في الكشف عن الحقيقة و إعطاء الحرف بعد روحاني مستعينا في ذلك بما هو صوفي، فينطلق من الصوفي التشكيلي وصولا إلى الصورة الإلهية إن صح قولي، على عكس نظيره «بول كلي» الذي ينطلق من التشكيل من خلال الألوان و الأشكال و الخطوط على المساحة المسطحة للوصول إلى روح التصوف و البعد الروحاني في أعماله الفنية. فكانت أعمال بول كلي مبنية على إشارات تكون تجريدية مختزلا فيها ما هو مرئي على فضاء ثنائي الأبعاد.
لذلك يمكننا القول بان استعماله للكتابة أو لأسلوب الخط بطريقة تكون لا مقروءة يجمع فيها بين الشكل الهندسي و النقطة و الخط، كما تجمع أعماله الصور الإنسانية التي تنبني على الفضاء الفني بطريقة مغلقة فيها نوع من السرية. فتفضي بذلك بعد خيالي سحري، فقد كشف بول كلي بان الفن العربي الإسلامي زاخرا بالأبعاد المختلفة من حيث أنها موزعة بين الحقيقة الموجودة، و بين الخيال المطلق. وقد ذهب للبحث عن ماهو حاضرا وراء الموجود من خلال دراسته لروح الشكل محاولا في ذلك إحالته إلى خط ونقطة على فضاء ذو بعدين.
هذا بالإضافة إلى تأثره بالأجواء الروحانية والصوفية. لقد حاول بول كلي في أعماله أن يمزج بين أسلوبه في التشكيل مع العناصر التشكيلية الروحانية المستوحى من الحرف العربي و الزخرفة الإسلامية، فاكتشف فيه جمالية على مستوى الشكل فادخل الحرف بطريقة حديثة داخل الفضاء التشكيلي عبر الطابع الصوفي لمحاولة الكشف عن المطلق و على هذا الأساس يمكننا اخذ قولته «إنني ابحث عن نقطة بعيدة في أصل الخليقة.إنها نقطة قريبة من الله حيث ابحث عن مكان لي ».

المراجع:
• *Kandansky point et ligne sur plant gallimard* ١٩٩١ ٦٧p
• *الاسرا الى المقام الأسري كتاب المعراج.م.س.ص١٠٢*
• *ملحق الجمهورية* ١٩٦٦ رقم ٤٦
• *مجلة التشكيلي (AL TSHKEELY.com)* جميع الحقوق محفوظة *للفنان و الناقد التشكيلي حميد خزعل* ٢٠٠٠ __ ٢٠١٠.
مجلة الدوحة ٢٠١١

شاكر حسن آل سعيد.. وحديث عن الشعر والرسم

ياسين طه حافظ

١

تقاطعات

بعض ما يقاطع تفكيرك مربك محيّر وبعضه منقذ يأخذ بيدك إلى ظل قريب لتستريح. من هذا النوع الهادئ والشفوق كان حضور شاكر حسن آل سعيد. لأترك ما بيدي وألوذ بصداقته، مصحوباً بانسانيته وبالظلال الوحيدة على الهضبة. كان تقاطعاً نبيلاً أورث ثقافةً ومحبة.

هل يصدق أحد اني تذكرت شاكر حسن آل سعيد وهو الذي سافر في الشفق الإلهي، وأنا بعيد عن المدينة لا أدري؟ هي حالة نفي أو تضاد بالتأكيد. على اية حال توالت ذكريات وأخبار شاكر في زمن الفوضى والقتل الجماعي والدمار الهمجي للحياة. وهو فنان كان يتطلع إلى حال من النور آخّاذة، إلى التجلي أو إلى الأفق الاعلى.

هذه بداية

احدثكم الآن كيف ابتدأ السحر: أنا طالب في الصف الثاني المتوسط في ثانوية بعقوبة ١٩٥٤ حين جاء مدرس جديد للاجتماعيات على دراجة. ترك الدراجة في جانب من الساحة ودخل إلى الصف، كان الصف في آخر الطابق الارضي، نظر إلينا بما يشبه الفرح وكتب على السبورة:

شاكر حسن سعيد

باب الشيخ، بغداد

عرّف نفسه على السبورة بتلك الكلمات واستدار الينا. بقي علينا نحن التلامذة المستغربين مما نرى، ان نكتشف من هو شاكر حسن الحقيقي.

بدأ يدرسنا التاريخ الاسلامي. وقع الرجل مني موقعاً حسناً وتلمست اختلافاً عمن عرفنا من المدرسين، ارتحت لشخصيته الطازجة، الواضحة، هو رجل بسيط ودقيق يتأخر أحيانا ليختار المفردة الدالة وكثيراً ما يبدل الكلمة باخرى يراها اكثر دقة أو اقرب إلى نفسه.

يدرّس التاريخ الاسلامي بلا تهيّب، بلا مسلمّات وكمن يبحث عن شيء اخر فيه. خارج المدرسة، كنا نراه على دراجته «النسوية» تلك ومعهُ عددهُ يبحث عن امكنة ليرسم. هو في بعقوبة لا يبحث كثيراً يستطيع ان يرسم في أي مكان. كانت بعقوبة انذاك فردوساً صغيراً، بلدة ضائعة بين البساتين والبرية. بضعة شوارع، يجري بين جانبيها، وسطها، نهيّر صغير اسمه خريسان.

وصفتُها انا مرة، قلت:

ان بعقوبةَ هذه

سلةٌ من ثمْ.

وسْطها غصنٌ أخضرُ،

أو نهرٌ.

كان يتجول على دراجته تلك وعدة الرسم مشدودة عليها. تلك صارت من صفات شاكر حسن في البلدة، عرف بها وبدراجته التي وصفت. شاب حديث، شبه اوروبي المظهر في مدينة صغيرة لم تخلع بعد ثياب القرى...

لكن كيف كان شاكر مدرساً؟ اليكم ما حدث: كان امتحان نصف السنة، فجاءتنا اسئلة التاريخ الاربعة. لا يوجد ترك (!) وبدأنا الاجابة انتهى الوقت، وانتهى الدفتر وكتبت على الغلاف من الداخل ولم أجب ألا عن سؤالين، أحدهما على ما اذكر كان حول تطور الحكم وخلافه يزيد...

لم اقلق، لم احزن. لن يعطيني اقل من خمسين، فقد اجبت عن السؤالين اجابة واسعة، انا الذي كانوا يسمونني جرذي الكتب، لكثرة ما اقرأ من كتب مكتبة المدرسة. جاءت النتائج، وهنا المفاجأة، فقد حصلت على ٩٥٪ وتلقاني باعجاب كبير وتشجيع! كيف وزع الدرجات، ماذا قال للإدارة؟ لا ادري. وحين قلت له خارج الصف: لكني اجبت عن سؤالين؟ قال ليس المهم الارقام اثنان أو اربعة المهم كمية العلم ونوع الافكار! لا أمجد نفسي هنا ولكني اردت ان اكشف كيف كان شاكر الفنان مدرّساً!

٢

كان تنعشه الفكرة الجديدة. يفرح للمختلف ويبدو عليه البشر. لا يزجر تلميذا، لكنه يقول له بانتباه شديد «وضّح اكثر»! لقد وجد فرصته في تدريس التاريخ الاسلامي، وقد كان انذاك في مرحلته الوجودية. كنت اشعر بانه يميل إلى غير ما مكتوب في الكتاب، أو في الكتب كلها. يريد انتباها جديدا. ولعل هذا سبب انه يوماً اعطاني تلك الدرجة العالية ٩٥٪ ولم اجب الا عن سؤالين. لكن كيف عرفت انا انه كان وجوديا، وانا اذ ذاك لم اسمع بالوجودية بعد؟

لقد تميز بي تلميذا غير اعتيادي، فأنا صامت، لا أعبث ولا ألهو، منعزل واقرأ كثيراً... كان يمر عصراً من خلف دار «المتصرف» القديمة في بعقوبة ليدخل البلدة من وراء البساتين شرقي المدينة، حيث بيتنا الطيني تمر امامه الساقية المتجهة إلى المزارع في الجهة الثانية. رآني يوماً واقفاً في باب الدار فناولني كتابين هما: «الذباب» و«الوجودية مذهب انساني»، أو الوجودية انسانية، لا اذكر تماما. قرات الكتابين قرأت الذباب مرتين قرأت الوجودية انسانية مرتين. في تلك الايام كان سجن بعقوبة- الذي يبعد كيلومتراً عن بيتنا، يضج بالسجناء السياسيين وكنا نسمع النشيد الأممي يردده السجناء في ليل المدينة التي تجهل كل شيء.

التقيت به قبل ان ينتهي الاسبوع، فسألني:

«كيف رأيتهما»؟

- «لا أستطيع أن أقول لك بالضبط ما رأيت لقد «دخت» قليلا.

- «الانسان يحتاج إلى ان يدوخ قليلا، قبل ان تتضح الرؤية، هكذا حين ندخل مدينة لا نعرفها...»

كان كلاماً قريباً من هذا ان لم يكن هو تماما. المهم ان شاكر حسن سعيد انتقل إلى بغداد وانا اكملت بعده الثانوية ودخلت العالية المجيدة، لأعمل من بعد في الصحافة والأدب ولأتلقى ثانية بالاستاذ والمثقف والفنان شاكر حسن العلوي، تاركاً عند تلميذه كتابين في الوجودية.

وقد انتقل الرجل إلى الآفاق الصوفية والإيمان في هذه المرحلة الجديدة لاحظت انه صار يكتب اسمه شاكر حسن آل سعيد بدلا من شاكر حسن سعيد. ولا يخفى على احد ان كلمة آل ذات ظلال اسلامية...

التقينا يوما فقلت له: ستذهب إلى الفردوس وابقى انا في جحيم سارتر! وتذكر الكتابين وايام بعقوبة والدراجة النسوية السوداء..

زرته يوماً في معرض شخصي للوحاته، وتوقفت عند لوحة بالأبيض والبني، وانا اتتبع شقوق الجدار في اللوحة، ثم ودعته وخرجت. بعد ايام قرع جرس الباب فاذا بالاستاذ نادر المثال، واقفاً في الباب وقد انزل من سيارته اللوحة.. قال لي لاحظت أنك توقفت طويلا عندها. ها هي، هديتي لك وما تزال تلك اللوحة تزين واحدا من جدران غرفتي.

هذا الرجل الذي حمل اللوحة لمن اعجبته كان يتمتع بروح لطيفة، كان صافياً. كان غاية في الرقة والتهذيب، وكان سهل الانبهار!

شاكر حسن ال سعيد هو الذي رسم تخطيطات عملي الشعري «ليلة من زجاج» وحين اصدر كتاب رسومه «الحرب والسلام» سجل، شأن الانسان الكبير المؤتمن، هامشاً أو الكتاب يذكر فيه ان بعض اللوحات مستوحاة من مطولة ياسين طه حافظ «الحرب»..

لكن لماذا تذكرت شاكراً، رحمه الله، الان وما الذي أثارني لأكتب عنه؟

كنت ابحث في مكتبتي عن كتاب مفتقد، فوجدت كتابا بالانكليزية عنوانه: التجريد، لماذا؟ why Abstract? شارك فيه هيلاير هيلر وهنري ميلر ووليم ساروبان، وعليه هذا الاهداء، (أذكره لأنه إهداء فيه إكبار ومحبة من فنان كبير، اذكر لكم الإهداء نصاً وشكلا لسبب فني يكشف توزيعه للمفردات في الكتابة مثل توزيعه لها في اللوحة فارجو تركيز الانتباه لهذا:

صديقي العزيز

الشاعر المبدع

الاستاذ ياسين طه حافظ

اعذرني عن إهدائي المتواضع

فأنا رهين ضياعي المباغت

مع أعز الذكريات

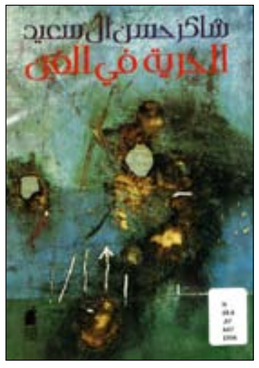
احتفاء بشعرك

وروحيتك الرقيقة

شاكر حسن آل سعيد

١٩٩٣/٣/٩

لك الفردوس الواسع الذي تمنيتهُ يا استاذي الكبير. ان تلميذك- الشيخ اليوم الذي يكتب وحده في الغرفة. وفي هذا الليل، ينهض واقفاً وينحني اجلالاً لذكراك مفكراً بالطريق المضيء الذي تسللتَ مبتعداً فيه، محترساً الاّ تضيع منك جوهرة الأزل تلك التي كل فنان يتمناها.



حين رحل شـاكر حسن ال سعيد ترك وراءه عدداً لا يستهان به من النقاد ومدعي النقد وفنانـين ومدعي فن وجمهـوراً عريضاً، ولكن عدداً غير قليل منهم لم يتسـن له ان ينتبـه الى الاهمية الكبرى لهذا الرجل في الثقافة العراقية، ليس على صعيد الفن فحسـب، بل على صعيد الثقافـة العراقية بمجملها. كان ضروريـاً جداً ان تتم المطالبة بانشاء متحف خاص به ومنع خروج اعماله من الوطن لبيعها, والبدء بجمع وارشـفة كل ما كتبه ونشره في الصحف اضافة الى مخطوطاته التي لم تر النور بعـد, وتقرير مصيرها من خلال اعتبارها ارثاً حضارياً مهماً. ولست هنا بصدد ذكر كل مناقب هذا الرجل وفضائله الجمة في ثقافتنا, بقـدر ما يهمني هنا ان احاول تقديم رؤية ذاتية لتلميذ له كان يكن له اشـد الاحترام والمحبة ولسـوف اعتمد هنا وهناك على ما تيسر لي من مادة نصية مطبوعة او سمعية – مسجلة في اشرطة كاسيت- او ذاكراتيـة, فالرجل لم يبخـل في تزويدي بما تيسر له من وثائق قدر اسـتطاعته وقد تم هذا في واحدة من احلك ظروف الحـال العراقي (اثناء زمـن الحرب العراقية الايرانية ومرحلة الحصار), ذلك لان أي نظرة عارفة ومنصفة او موضوعية لما فعله سوف تؤدي الى خلخلة او تشـذيب الكثير مما هو مؤسس على اوهـام دامت لعشرات السـنين حول ماهية الرسالة الثقافية لفننا الوطني..

أستاذي شاكر حسن ال سعيد

عـمـار سـلـمـان داود

لقد ترك الرجل ارثـا معرفيـا هائـلا سيـؤدي بالتأكيد استخدامه من قبل الاجيـال الذكيـة القادمـة، إلى دحض المشروعـات الايديولوجية التـي قامت علـى طوباوية مصنوعـة من فقاعات هوائيـة تدعي انتمـاءها الى شروط كفيلة بإسعاد البشر كذبا وبهتانا او واقعية اشتراكية مزعومة مؤسسة علـى رؤيـة بصريـة فوتوغرافية بائسة وفي احسـن احوالها رمزيـة مؤسلبة ضالعة في رومانسـية سيئة الصنع تمسـ سطوح الظواهر دون ان تجـازف فـي النفاذ الى عمقها الانساني او الكوني – متوسلة برمـوز ومفردات مستهلكة هـي اشبه بمحاولـة اعـادة الحياة لموميـاء. لقد اصبحـت المدركات الشكلية السائـدة والمستهلكة في حياتنا اليومية والثقافية مجرد سمات دخول في مواطن الانتماء الى المحلية. لقد انتشر تدمير منظم للحـرف العربي مـن خلال معاملتـه كمادة للتزويق او للحشو وملء الفراغ، وقد حدث الامر عينـه مع المفردات الزخرفيـة والمنمنمات العربية والتماثيـل السومريـة والمخطوطـات والهـلال والمثلـث والزقـورة والشناشيـل والطلاسـم والارقـام ...الخ لقد اسند لهـا دور (الذريعة) او (الحشوة) حتى تم لهذا الجيش التحتـل بجدارة عـن حساسية ملهماته ورقتهـا وعمقها، لن ننسى هنـا ما ذهـب اليـه البعض لتغطيـة عجزهم عن انجـاز ما هو جديد وطلائعي مـن خـلال الاعتماد على سياسة الاتكـاء على منجـز الاخر الذي تم له حجـز مكان مرمـوق في الفضاء الثقـافي المحلي او العالمـي، حيث يتم استجـداء التزكية الثقافية (وهـي الوصفة التـي اصبحت معروفـة للجميع وانتشـرت كالنـار في الهشيم)، يكفـي ان تتصل بشاعـر مشهـور لتطلب منـه ان يسمـح لك بعمل كتـاب يحتوي على رسومـك واشعاره ... اليس كذلك؟ – يمكن ان نسمي هذا النوع من الفن ب(فن العـكازة) او ان يجـاور اعمالك اسم معروف او كلمـة ذات شحنـة عاطفيـة، حضاريـة، روحيـة، فلسفية، شعرية ومـا الى ذلك من الشحنات مثل: بـرزخ، الحـلاج، مخطوطة، تعويـذة، تعاويذي، طلسم، سحـر، حبر، متاهـة، كلكامش، روح ... الـخ، دون أي حرج من المسائلـة المتحنة (بكسر الحاء) ومـن الـذي يسائـل؟ اذن ستؤخذ الامور علـى مـا هـي عليـه ولسـوف نغـرق في طوفـان الامتهـان الهستـيري لكل ما هـو ذي عمق ودلالة حيـة لملامـح الشخصيـة الحضاريـة الوطنيـة، وسيصـاب البعض بحمـى استلهـام التراث الى الحد الـذي ينزع عنه اهم اسبـاب ديمومته وهي سريـة روحـه وعفة وهجـه الالهامـي، لا اريد ان استرسـل في هـذه الفضائـح فالوقـت لم يـأزف بعد للمحاكمـات النقديـة خصوصا وان بلدنا يمر بأزمة لن تحلها اكبر المعجزات.

لنقرأ اذن واحدة من اجمل واعمق اقوال المرحوم شاكر والتـي هـي مـن صلـب المشـروع مـا بعد الحداثـوي اليـوم: ((... ونهايـة هـذه المواقف الواقعيـة هـو ان يكتشـف الانسـان الواقـع في محيطه دون فنان، دون واسطة ، يختزل الطريق لفهـم الواقع فهما مباشـرا ، ولكن في هذه الحالة يتحتـم علـى الانسـان المشاهـد الـذي اصبح في موقـع الفنان ان يمارس مـا يستطيع ان يمارسه الفنـان في عزل العـالم المشاهَـد ومحاولة رؤيته بالشـكل الـذي يجـد فيـه هـذا الواقـع ، في هذه المرحلة اذن لا يعود هناك فنان وانما فقط مشاهد ومحيـط يحيطه وبهـذه الصـورة يتحقق معنى الكشف في العمل الفني.))

ان التجـارب الابداعية الاخيـرة في العالم والتي استلهمـت مقولـة ((اللحـت الاجتماعـي)) التـي اطلقهـا الفنـان الالمـاني جوزف بويـز او ماذهب اليـه الامريكي الآن كابـرو: « يجـب ان تكـون الحدود ما بيْن العمل الفني والواقع اكثر هشاشة كلمـا كان هـذا ممكنـاً » وهـي التي سـوف تمعن ويشكل اساسي علـى الاقتراب شيئـاً فشيئاً من فحـوى مقولة شاكر حسن ال سعيد والتي هي لا تقـل عمقـاً ودلالـة مـن مقولـة بويـز او كابرو وايديولوجيتهما الابداعية.

لقـد انشغل شاكـر بمنطقـة مهمة ولكـن ملتبسة وصعبـة جداً علـى المتلقي العادي وهـي (النص الصـوفي ومكوناتـه الفكريـة) ولم يكـن غرضه ارتـداء (ملابس الامبراطور) كما سـوف يخيل للبعض ولا حتـى الاتـكاء على افكار لم يراد لها ان تـوضع بدافـع من نزق فكـري – وهو العارف جيداً بذلك – بـل امعن مبدعوها في احكام نسيج معانيها الى حـد الحاجـة الى اقصـى درجـات التركيـز وتفعيـل ملكة الحدس للتآلـف معها او تلقيهـا ناهيك عن شدة تحـرز هؤلاء بعد ما عانوه من مأس (صلب الحلاج وقطع اطرافه مثلا) وهذا مـا دعاهـم الى ابـداع (لغـة اضطـرار)؛ إيمائية، رمزيـة، شفرية، وشعرية ولسـوف يتماها شاكر معهـا ليجـد فيهـا (البوابـة البلسم) التـي حلمها والتـي ستطيّب الجرح الغائر فيه وفينا منذ دمار بغـداد الاول على يد المغـول بما تضمره من عمق وانسانيـة ورؤيـة ظاهراتيه ووجوديـة كونية، وليراها فيما بعـد تنفتح على افق امكاناتي هائل وقـادر على مـنح المنتـج الابداعـي المحلي هويته الحقيقية.

كان الرجل مخلصاً في محاولاته لايصال رسالته الابداعيـة والانسانيـة، ولم تنقصـه الحساسية القصـوى في التنقيـب واكتشاف مواقـع ضالته وهو العـارف باهمية الوعـي الاركولوجي حيث التنقيـب في اعمـق الطبقات اضافـة الى موهبته الواضحة في مجـال الفحص الظاهراتي لكل من المنجز الابداعي او المصادر الالهامية.

كنـت اشعـر ان شاكر كان كمـن يستحضر في كل لحظـة شطـح صـورة متخيلـة لشبكـة هائلة من المقابلات التي لا يحدها زمان ولا مكان وهو الذي قـال يوماً: أيكون العراقـي وكل عراقي هو نفسه كلكامش الذي سرقت الافعى منـه نبات الخلود؟ ولِيجـد في كلمـة افعـى او (الحية) التـي الهمته اصداء ومعانـي مـا لا يصبر عليه حتـى ينهي به احـدى محاضراته في معهد الفنـون الجميلة في المنتصف الثـاني للسبعينات: الافعـى ، الرفاعي عشير الافاعي ، مدينة الحـي من كلمة الحياة او الحيّات في اللهجـة الشعبية وهكذا يسترسل في شـرح التداعيات حتـى ينهي محاضرتـه بقراءة جديدة لآية الكرسي وبذكر كلمة يا حي و يا قيوم عشرات المرات.

الحلاج

النفري

فريد الدين العطار

السهروردي

لقـد صنع من مقولاتهم منارات هدايـة، له ولنا، ولم يتـوان عن ذكر وشـرح نصوصهم لنا اثناء تدريسـه لمـادة تاريـخ الفـن في معهـد الفنـون الجميلـة حتـى اصبحت هـذه المـادة منطقة لمادة الفـن وقرائنه: الفـن والفلسفة، الفـن والمجتمع، الفـن والصـوفي، الفن وعلـم النفس، الفن والحياة، الفـن والسياسة، الفـن والمحيط، الفن والعلم.

وكانـت اكثر مقولات الاستشهـاد عنده تكرارا ما يلي:

((كلما اتسعت الفكرة، ضاقت العبارة))

((... وعلـم الالـف في النقطـة وعلـم النقطة في الازل وعلـم الازل في المشيئـة وعلـم المشيئة في غيب (هو) ، وعلـم غيب هو ليس كمثله شيء ولا يعلمه الا هو))

((عشـ لدنيـاك كأنـك تعيش ابـداً ولأخرتك كأنك تموت غداً))

((الله جميل ويحب الجمال))

واكثر مقولاته اثراً في نفسي:

((ليس الاسلوب ان يكون للفنان طابعه الشخصي في الانجـاز ولكـن ان ينجـز عملـه الفني بصورة شخصيـة، ففي دعوى الطابع شيء من القسرية حيث افاق الفنان محددة ابداً بسمة ما يميزه عن سواه)).

((اللغة هي اثر الفكر)).

((العمـل الفنـي لا يقتصر على الجمهـور – وهو لا يستهدفـه الا علـى المدى القصـير – ذلك انه في النهاية يستهدف الكيان الحضاري)).

((... ان الاصالـة لا تأتـي ابـداً مـن (اقتباس التـراث) كتقنيـة او اسلـوب، بـل تتأتـى مـن (اكتشاف) طبيعة (الموقف) عند الفنان في زمانه، ثـم العمـل علـى اتخـاذ (موقـف) جديـد معاصر يستطيـع ان يحتفـظ (بروحية) الطـرح التراثي نفسـه وأن لم يعتمـد علـى اقتباس التـراث في شيء)).

لازلت اذكر اول درس من دروسه في تاريخ الفن. كان يلقي علينا المحاضـرة جالساً وقد تحدث عن الفن في العصر الحجري القديم والحديث تحدث عن العلاقة المثيرة للجدل ما بين الفن والسحر او الفن والتزيـين واي العلاقتين كانـت اكثر اقناعاً وقرباً من الحقيقـة. كان يثير انتباهنا الى اهمية البحـث في الموضـوع بصورة شخصيـة وهكذا عرفنـا اسمـاء الكتب التي كانـت متداولة في ذلك الوقـت وتتنـاول هـذا الموضـوع وعلـى اثر ذلك قرأ عـدد منا كتاب (الفن والمجتمع عبر التاريخ) لارنولـد هـاوزر، كان يكـره صمتنـا وسلبيتنـا في التلقـي وهكـذا كنـت اراقبه وهـو يعاني من القلـق والتوتر شيئاً فشيئـاً كلما طال امد صمتنا وسلبيتنـا ليتوقف فجـأةً عـن الاسترسال لحثنا علـى المناقشة والسؤال، كان يعـي جيداً غموض بعض شروحـه وكان هذا يسبب له قلقـاً كبيراً كثـيراً مـا عبـر عنه بلغتـه الجسديـة (كان يقضم اظافـره بأسنانه) وهـي العادة التـي لازمته منذ الصغـر ولا ادري ان كان قد استمر بها بعد تركي للعراق في منتصف العام ١٩٨٠.

كان شاكـر انسانـاً بسيطـاً وشعبيـاً في مظهره، في تلـك الايام كنـت اشاهـده مـراراً مرتدياً بزة ذات الـوان رصاصية بسيطـة وكنت اميز صوت خطواتـه وهـو يمشي في ممـرات معهـد الفنون الجميلـة لارتدائه احذية ذات دعائـم حديدية في اعقابها (ابو النعلجـة في اللهجة العراقية) وذلك لادامـة حياتها، كان كالسواد الاعظم من العراقيين مفتوناً بشـرب الشاي الذي كان يطلبه احياناً في محاضراته (لنا وله) وانـي لاتذكر ذلك اليوم الذي بكى فيه الرجل بعد ان استغرق في ذكر بعض من تفاصيـل تجربتـه الوجودية الاليمـة في باريس ايام دراسته للفن، كان قد حجب وجهه الباكي عنا بيديـه ليطلب فيما بعد قدحا من الشاي احضناها له.

ان خليطـا كبيرا من المفاهيم والمواقف حول الفن كان يعصـف في فضاء المعهـد في تلك الايام ومع ذلك يمكن ادراج تلك المواقف في منطقتين اثنتين: الـرؤى الواقعية الاشتراكية بشقيهـا الستالينـي و(جماعـة ارنسـت فيشـر وروجيـه غـارودي) التحريفيـين كما كان يحلـو للشيوعيين تسميتهم اضافـة الى المفاهيـم القومية للحـزب الحاكم في تلك الفتـرة لرسالة الفن، في مقابل شريحة اخرى درج الآخرون على تسمية اصحابها بالمعقدين او العبثيين الوجوديين، كانـت اكثر النقاشات حدة حـول الفن تتوجـه باستمرار نحـو انهاء الدرس دون اكمال موضوعه الاساسي، كان الشيوعيون يشككـون في افكار شاكر متهمـين اياه بالرجعية ومـوالاة الفكر البرجـوازي فالرجـل كان يعيش تلك الايام ما بين مطرقة وسندان الحزبين ناهيك عـن مـا كان يكتـب عنـه في الصحـف المحلية من مقالات نقديـة عقائدية غير منصفة متذرعة بخلو دعـوة شاكر من الفكر العلمـي التقدمي او افتقار اعمالـه الى الانحياز للجماهيـر وكان ذلك شرطاً اساسياً لقبول المبدع ودعمه من كلا الطرفين.

التأمل

يعـرّف شاكـر التأمل بمـا يلي: انه مجـال لظهور الحقيقـة كمـا هـي، دون ان يكـون (هـذا التأمل) محمـلاً فوق طاقته ومثقلاً بمفهوم معين او عجزاً الى الجانب الانساني. اقول: اذا كان التأمل كذلك حقـاً فأن الرؤية الفنية وفق هـذا الاعتبار تصبح رؤيـة منبثقة مـن العالم الخـارجـي ومتجهة اليه في نفس الوقت.

وفي مـكان اخر: ... الواقـع ان التأمل الفني في اساسه هو سلبية في الكشف عن الحقيقة. أي ان الفنـان يقف متفرجا على الكون وهو على بكارته الاولى. ومثـل هـذه الوقفـة هـي نهايـة المطـاف وبدايتـه في آن واحـد لأنهـا تتضمـن التسليم. ملحق الجمهورية ١٩٦٦ رقم ٤٦

امـا الفـن التأملـي فيستدعي فهم العـالم كحقيقة عامة وتامة فهو (امكان صائر لأن يكون وجودا). ملحق الجمهورية ١٩٦٦ رقم ٤٣

سيـؤدي اذن هـذا التأمـل غير المنحـاز الى الغاء سلـم الاولويات لابطـال المشهد البصـري للرسم وهكذا سيتبنـى شاكر النهـج الواقعي في اعمال كوربيـة ومنـذ الخمسينـات كمـا سيوضـح ذلك في مقالتـه المعنونـة (الرسم مـادة الحياة) حيث لا فصـل طبقي بـين الكائنات في المشهـد المصور مـا بين الانسـان والحيـوان والجمـاد ولتختلط عناصر الوجـود في كل متحد غير متفاضل وهي النـزعة الوثامية التـي سترافق مسيـرة الابداع لديـه الى النهايـة بيـد انهـا ستكـون وثامية في (الموقـف) من عناصر المشهـد المصور في بدايات الفنـان لتتحول فيما بعـد الى وثامية (الاسلوب) في المراحـل المتقدمة من تطوره. وهكذا سيصرح فيمـا بعـد في كتابـه (الحرية في الفـن، الصفحة ١٠): « وهكـذا فأن دور (الاشكال الحيوية) ليس في ان تطبـع بوسمهـا الحيـوي الا علـى قلوبنـا وبصائرنـا. لهـا ان نقـول بلغتهـا الشاملـة اننـا جميعـا نكون عالماً واحـداً، ولا ان يقول (الجمل) انني جمل، ولا الطريـق اني طريق » وليقول في مـكان اخر: « ... بحيـث يبدو العـمل الفني بعد ذلـك (اثـراً) مـتروكاً نستطيع ان نجـد فيه معنى للوجود الانسـاني اجمع والوجـود اللا انساني على السـواء » (الرؤية الفنيـة التأمليـة او مقدمة في معنـى الحقيقـة الكونيـة – المقـال نشر ضمن كتـاب مؤتمـر اتحـاد الفنانـين العـرب المقام في بغداد عام ١٩٧٢)

لذا فأن مشـروع شاكر الفني كان يتضمن الدعوة الى العودة الى الاشياء ذاتها وهو يتمحور حول الدعـوة الى الكشـف عنها كمـا تظهر لـه او لاي انسان اخر. .....

لقـد كان هـم شاكـر اذن منصباً على مبـدأ البحث عن مواطن (التجانس الكلي) في خياله الصوري وفي الحضـارة التـي نشـاء بـين ظهرانيها وهذا التجانس كان الكفيل بتلبية رغبـة سعى العمل الفنـي الى الوصول الى اقصـى غاياتها الا وهي النـزوع نحـو التواجـد في عـالم يتمتـع بوحدة طالمـا نشدها شاكر وهي (وحـدة المتناقضات) او على الاقل الارتمـاء في احضان ما يمكن تسميته ب(فردوس الوشائج). لقـد كان شاكـر يتمتـع بادراك حدسي غير عادي حيث كان يكشف مـرارا عـن مواطـن التجانس او التواشج بـين اشياء تبـدو بالنسـبة للفهم العـادي غير متجانسة او متواشجـة وهـو الامـر الـذي دعـا الكثيرين الى وصـف اعماله الفكريـة بكونها غامضـة او حتى مبهمة(راجـع مقدمـة جبرا ابراهيـم جبرا لكتاب الحرية في الفن)

عرفـت شاكر من خـلال احاديثـه وكتاباته كفنان ينفـر مـن العنصـر الايهامـي في الفن وقـد عمد الى اسقـاط عنصـر الايهـام من لائحـة الشروط الابداعية للانجاز الفنـي (فيزيائيـاً ومعنويـاً) فها هو يتمرد مـراراً على عنصـر الايهام بالبعد الثالث ليقول: يتم التعبـير عن ثلاث ابعاد أي عن الكتلة وليـس السطـح – علـى سطح ذي بعديـن اليس معنـى ذلك وتمامـاً – اسقـاط للكتلة من عالمها في الفـراغ لحساب السطـح التصويـري؟ اليس من المنطـق ان ننحت الكتلـة نحتاً مـن ان نعبر عنها رسماً؟.

أفتتح في متحف بوشكين للفنون التشكيلية بموسكو معرض لأعمال الفنان السويسري بول كلي (١٨٧٩-١٩٤٠)، أحد رواد الفن التشكيلي التجريدي إلى جانب كاندينسكي ومالفيتش وبيت موندريان. وقد اطلق هؤلاء الرواد الحركة التجريدية في الفن التشكيلي في مطلع القرن العشرين، وكانت غايتهم التعبير عن حرية الفنان المطلقة في إبداعه دون التقيد بالواقع؛ أي الطبيعة. وتلقف هذا النداء الكثير من الفنانين في تلك الفترة وتأثروا بفكرة التجريد، هذا بالرغم من ان التكعيبية والسريالية والبنيوية والفوفيزم وغيرها من التيارات الفنية كانت في ذروة ازدهارها في تلك الفترة. كماتأثر بها العديد من الفنانين العراقيين في عقد الخمسينيات من القرن الماضي.

عبد الله حبه

بين بول كلي وشاكر حسن ال سعيد

ان متحف بوشكين للفنون التشكيلية في موسكو ومتحف الارميتاج في سانكت- بطرسبورغ وغيرها من المتاحف الكبرى في روسيا تُتحف روادها دوما وطوال العام بمعارض لإبداعات كبار الفنانين العالمين الكلاسيكيين مثل رمبرانت وبوتيشيللي ودافنشي، أو نتاجات المحدثين ومنهم بيكاسو موديليناني وسلفادور دالي. وتضم هذه المعارض اعمالهم الموجودة في المتاحف العالمية الاخرى ضمن برنامج المتاحف في تبادل التحف الفنية. ولهذا لا يجد ابناء موسكو وزائريها حاجة للسفر الى اللوفر في باريس او المتحف الوطني في لندن لمشاهدة روائع الفن العالمي، فهي تأتي كزائرة الى موسكو وبطرسبورغ. وجلبت لوحات بول كلي الى موسكو هذه المرة من عدة متاحف في وطنه – سويسرا.

وقد جذبني الاعلان عن افتتاح معرض بول كلي في متحف بوشكين تحت شعار « لا يوم من دون خط »، لأنه ولد في اعماقي ذكريات تعود إلى أكثر من نصف قرن في العراق. فقد شاهدت أعمال بول كلي لأول مرة حين جلب الفنان الراحل شاكر حسن آل سعيد (١٩٢٥ – ٢٠٠٥) البوم لوحات هذا الفنان مبدياً اعجابه البالغ به في لقاء جمع بعض الفنانين في بيت خالد القشطيني في الاعظمية. وكان آل سعيد آنذاك يعمل مدرسا في مدرسة المعلمين الريفية في بعقوبة التي يسافر اليها يوميا ذهابا وايابا في الباصات الخشبية التي كانت شائعة في تلك الايام. وكان يمضي اكثر اوقاته في بغداد في لقاء الفنانين الآخرين، وتبادل المعلومات معهم حول الاحداث الفنية في اوروبا التي كانت مصدر إلهام الفنانين العراقيين آنذاك. والحق انني لم أجد في هذه اللوحات أيامذاك ما يثير الاهتمام، بالاخص وانني كنت في تلك الفترة من الهواة المعجبين بأعمال سيزان وجوجان وفان كوخ وغيرهم من الانطباعيين. ولكن الامور تغيرت شيئا فشيئا حين وجدت بعض الفنانين البارزين العراقيين يلجأون الى التجريد في لوحاتهم باعتباره يتطابقمع تقاليد الحضارة العربية المعتمدة على الزخرفة والخط في الابداع الفني. وقد دهشت حقا حين ولجت يوما مرسم كلية الاداب حيث كان يعمل الفنان حافظ الدروبي، فوجدته يرسم لوحة جديدة ليس بالاسلوب الاكاديمي المعتاد لديه بل بكثير من التجريد. وكنت اعتبره قبل هذا من الفنانين المحافظين.

لكن لابد من الاعتراف بأن شاكر حسن آل سعيد يقف في طليعة الفنانين التجريديين العراقيين. بيد انه اعتمد التجريد من جانبه الفلسفي، وبلغ الأمر حد قيامه بربط هذه الحركة بالصوفية بما فيها من عناصر روحانية والاعراب عن دخائل النفس البشرية والاغراق في الغيبيات.

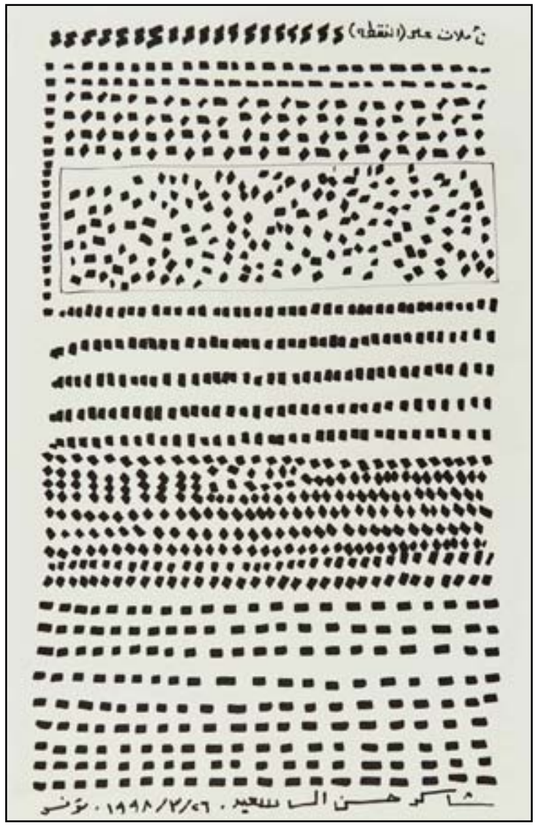
أما بول كلي فقد اعتمد الفكرة التجريدية انطلاقا من ايمانه بارتباط الفن بالعلم وليس بالغيبيات. ويمكن تشبيه اسلوبه في العمل بأسلوب العالم. فبعد الدراسة الدقيقة لتراكيب الطبيعة والهندسة يقوم بتحويلها إلى لوحاته. ولهذا لم يرفض كلي الطبيعة كليا مثل كاندينسكي. إن الطبيعة تبقى في كافة الاحوال مصدر إلهام الفنان في الشكل واللون والموضوع. وغاية كلي هي أن يجعل قوانين الطبيعة اساس اسلوبه الابداعي. واعتمد كلي في عمله على مهارته في التخطيط كما يتبين من لوحاته في المعرض. ونحن نعلم ان كثيرا من الفنانين المعاصرين ربطوا ايضا ابداعهم بالعلم باعتبار ان الفن والعلم رافدان يصبان في مجرى واحد هو مجرى المعرفة. ونشير على الاخص إلى الفنان العراقي محمود صبري ونظريته المعروفة « واقعية الكم».

كان بول كلي يهدف من تحوله الى التجريد إلى قول شئ اكثر مما توحي به الطبيعة وليس تقليدها. واعتمد في ذلك على التبسيط وعدم الدخول في تفاصيل، باعتبار ان الطبيعة مبذرة في كل شئ ويجب على الفنان ان يقتصد في الخط واللون بغية ألا يقلد الطبيعة. وتبدو بعض لوحاته وكأنها رسوم اطفال. لكنها تعكس ما في اعماقه من احاسيس. وهذا برأيه هو طريق الفنان في التحرر. وقد التقى الفنان في المانيا حيث عاش فترة طويلة قبل مجئ النازيين الى الحكم في عام ١٩٣٣ بجماعة «الفارس الازرق»، التي كانت تضم الروسي فاسيلي كاندينسكي والالماني فرانتس مارك. ولدى زيارته الى تونس اقتصر التجريد لديه على التلاوين وباستخدام الالوان المائية مثل لوحته « امام بوابة القيروان». وقال:« انا واللون كل واحد». واصبح فنانا « مفكرا» وليس «مبدعا». وقد اورد في كتابه « نظرية الشكل» رؤيته حول عملية تكوين الشكل الفني. وقال « ان تكوين الشكل امر جيد. اما الشكل فهو أمر سيء، ان الشكل هو النهاية والموت. ان تكوين الشكل يعني الحركة والفعل. ان تكوين الشكل هو الحياة». وتكوين الشكل عند بول كلي يأتي عبر التأمل وعبر مراقبة الطبيعة والانطلاق من العلوم الدقيقة والابداع الفني الحدسي والعفوي ولكن بدون غيبيات. فالفنان بحاجة الى ادوات من اجل التعرف بدقة على الطبيعة والنبات والحيوان والارض كلها وتاريخها. ويجب عليه من اجل اتقان استخدام هذه الادوات ان يتعلم كيف يتفهم عمليات مولد العناصر الفنية؛ أي النقاط والخطوط والسطوح والاجسام. وكذلك الوسائل الفنية؛ أي الخطوط والظلال والالوان حين تكون كلها في حالة حركة. وقد ركز بول كلي في اواخر حياته على دراسة الاشكال الهندسية. واعتبر الحركة اساس تكوين الشكل الهندسي. واستخدم التلصيق (وضمنا باستخدام اوراق الاشجار الطبيعية وقطع القماش) وكذلك التنقيط على نطاق واسع، كما درس علاقة الرسم بالموسيقى وحاول ايضاحها في لوحاته.

ان فكرة التجريد كانت منذ البداية تعتمد على علاقة الفنان واللوحة عبر اللاشعور. والانسان حين يقوم برسم اللوحة يكون تحت تأثير اللاشعور والحدس. وكما تعتمد السوريالية على الاحلام، فان التجريدية تعني بإظهار جوهر الاشياء حدسيا وبشكل مقتضب باستخدام النقاط والخطوط والاشكال الهندسية. ويرى بعض الباحثين ان الفنان في كافة الاحوال يبقى مرتبطا بالطبيعة، لأن الاشكال والالوان مستوحاة بالرغم من كل شئ من الطبيعة ولكن بدون تقليد لها. واللوحة التنجريدية تترك لدى المشاهد احاسيس تتباين لدى هذا الشخص او ذاك. ولكن هذا الأمر لا يهم الفنان الذي له رؤيته الخاصة طبعاً. وعندما غزا التيار التجريدي الاوساط الفنية في العراق والعالم العربي عموما وجد فيه الفنانون العرب وسيلة ناجحة وفرصة طيبة لاستخدام النقوش والتصاميم الهندسية المعمارية العربية وكذلك الحرف العربي في انجاز لوحاتهم. ولم تكن لديهم عندئذ اية فكرة حول مدلولات عملهم. كما وجد البعض فيها فرصة للتهرب من صعوبة الرسم الاكاديمي والتخطيط بشكل خاص، فتراهم لا يستطيعون انجاز أية لوحة تخطيطية أو بالغرافيك تستحق الاهتمام. لكن لوحات بول كلي المعروضة في متحف بوشكين تظهر مدى اتقانه للرسم الاكاديمي.

وفي العراق مارس جميع الفنانين تقريبا التجريد في محاولة ايجاد اساليب خاصة بهم. لكن لم ينجح أكثرهم في تكوين مدرسة خاصة بهم باستثناء شاكر حسن آل سعيد.

لقد بدأ شاكر حسن آل سعيد مشواره التجريدي بحماس منقطع النظير في توقه الى تشكيل نظرية الفن العربي ذي الخصائص المتميزة. وفي الخمسينيات قام بنشاط غير اعتيادي من اجل تحقيق هدفه، وحتى أنه قام بجولة في قرى الفرات الاوسط في محافظة السماوة (المثنى حالياً) التي ولد فيها للبحث عن السجاجيد التي يصنعها الفلاحون بعفوية بالغة تعبر عما تعتمل في نفوسهم من انطباعات بصفتها خير نموذج للفن العربي التجريدي الاصيل. وجاء شاكر إلى بغداد حاملا بفخر بعض هذه السجاجيد، واقتبس منها الكثير في تراكيب لوحاته لاحقا. لكنه انتقل لاحقا الى ربط فكرة التجريد في الرسم بالصوفية التي ينتقل فيها المؤمن الى عالم روحاني آخر بعيد عن واقعه. فالفنان حسب رأيه ينطلق في لحظات الابداع، شأنه في ذلك شأن الصوفي في حلقة الذكر، الى عالم روحاني. وصار شاكر يبحث عن البنية اللاشعورية للخط العربي والزخارف العربية. ولهذا درس نشأة الخط العربي وتطوره في مختلف العصور. ولم يعتبر الدين عائقا امام العملية الفنية، بل انه حسب اعتقاده يحدد للرسام وضعه الكياني كمؤمن ورسام وباحث كما يتبين ذلك من برنامجه « البيان التأملي». وبرأيه ان الفنان حين يرسم الحروف والزخارف يعبر، في هوى نوراني يمتلك حواسه،عن حالة ابداعية غيبية لها إتصال في نهاية المطاف بواقع المجتمع.



ولدى التطلع الى لوحات شاكر حسن آل سعيد نجد فيها الكثير من العناصر الفنية المميزة للوحات بول كلي. ويتعلق ذلك باستخدام النقطة والخط واللون واكسابها – اي اللوحات – طابعا شعبيا فيه الكثير من البساطة الطفولية المميزة للوحات بول كلي.

العدد (3712)
السنة الرابعة عشرة
الخميس (11) آب
2016

عراقيون
من زمن التوهج

ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة
المدى للإعلام والثقافة والفنون

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير

فخري كريم

رئيس التحرير التنفيذي
علي حسين

الاخراج الفني: خالد خضير

طبعت بمطابع مؤسسة

المدى
للإعلام والثقافة والفنون

WWW. almadasupplements.com

جدار شاكر حسن آل سعيد

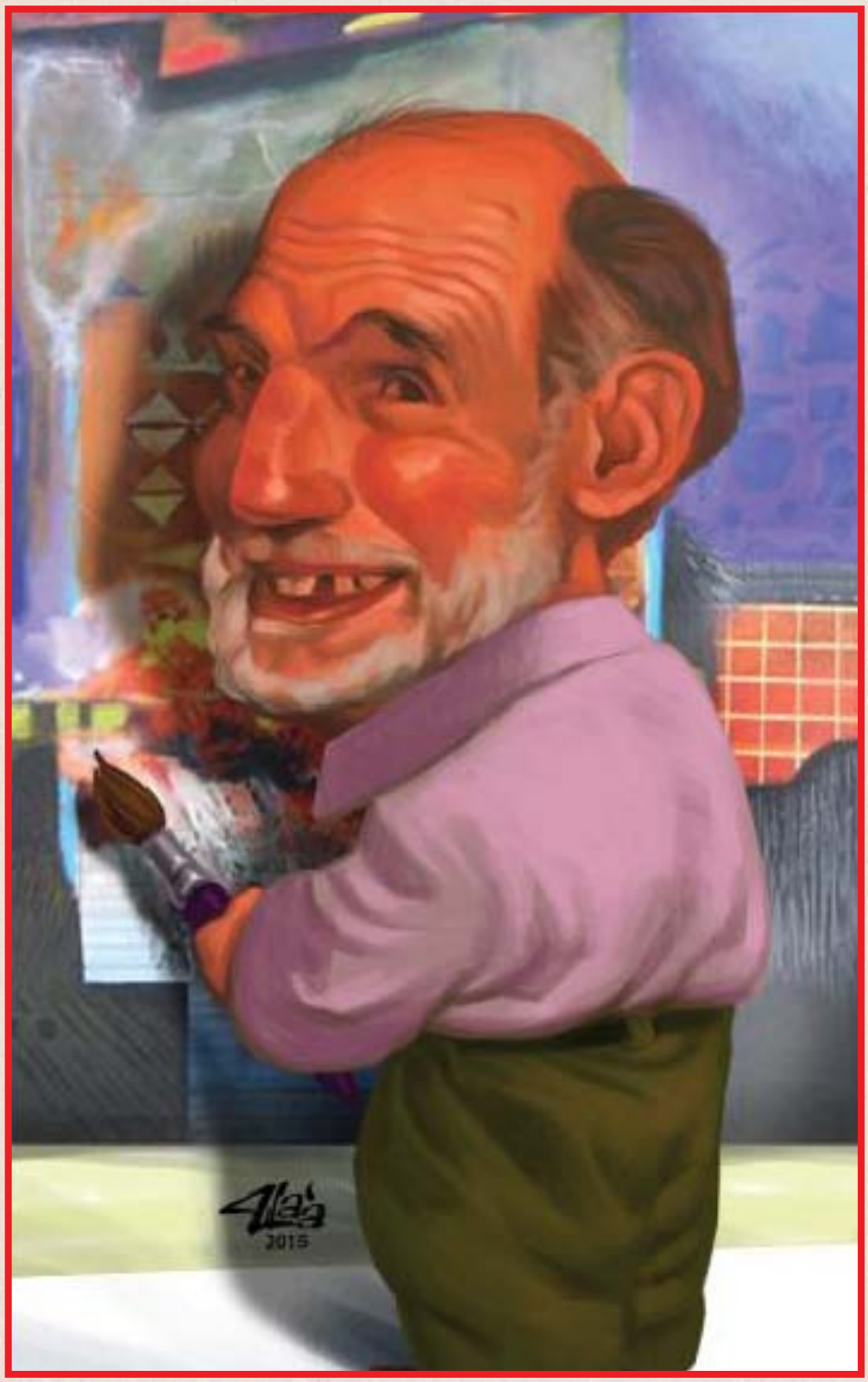
ياسين النصير

يبقى مفهوم الجدار الفني من المفاهيم المستعصية على القبول النقدي،فهو مفهوم مستحدث ليس له توصيف نقدي سابق. لذا أبادر بالقول أنني استعرت المفهوم من فنون الكهوف ومن الفن السومري والبابلي الذي بقيت آثاره مرسومة على جدار. لأستدل به على الفن العراقي في مرحلة تاريخية من مراحل تطور الفن في بلاد الرافدين.

وتعميما للظاهرة سحبت المفهوم على كل إنتاج الفنانين التشكيليين العراقيين، بان ما ينتجونه هو تواصل لذلك الجدار، وتعميق له.

في ضوء ذلك تطرقتُ في مقال سابق لمفهوم الجدار في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، ووضعت المفهوم بعد أن وصَّفته في الإطار الرمزي – الواقعي، بأنه محاولة للاقتراب من إنجازات الفنانين العراقيين المعاصرين، ومن ثم فهمها لوضعها ضمن سياق الثقافة العراقية أولا، وضمن تيار الحداثة الذي اختص به الفن التشكيلي العراقي إلى جوار الشعر والعمارة ثانياً.. لذا فهو جدار يأتيه الفنان ليضع بصمته عليه، ثم يغادره، ليعود إليه ثانية، تاركا فسحة للآخرين كي يضعوا فيه بصمه أخرى. فعندما يكون للفن التشكيلي العراقي جدار بين جدران العالم، يمكن معاينته والإشارة إليه وأن يقال له جدار الفن العراقي بامتياز. ومن هنا يتحول المفهوم إلى ثقافة، تحمل خصوصيات مرحلة، وتؤشر لواقع محقق فنيا، وعندئذ يمكن مقارنته مع جدران عالمية أو عربية. وخلصت للقول أن جدار الفن العراقي، جدار منفتح على الرياح القديمة، وعلى التجريب، على المحلية حيث ينهل من ثقافتها وأشكالها، وعلى العالمية حيث يتأثر بثوابتها وتياراتها. جدار أقل ما فيه أن لغته الفنية تتجاور مع ما حولها من لغات ثقافية عراقية لتؤسس رؤية ترتبط بتطور الحداثة في مختلف شعبها: المدنية والثقافية. وقد شعرنا بأهمية الجدار الفني العراقي ونحن هنا في أوربا، حينما شاهدنا المعارض والمهرجانات الكبيرة للفنون التشكيلية، وإذا بالفن العراقي ضمن السياق والمهرجانات الكبيرة للفنون التشكيلية، وإذا بالفن العراقي ضمن السياق العالمي لحركة الحداثة، وله لغته، وله من يتأثر به ومن يشير إليه..

جدار هو تأكيد بأن العراقية روح محلق في سماوات أصيلة تمتد لآلاف السنين بتماثيلها الأكدية، وبوجوهها السومرية وخطوطها وكتابتها البابلية وآثارها الأشورية. لا نقول ذلك لمجرد أن الروح العراقي يتعرض اليوم لإمحاء سياسي مقصود، بل نقول ذلك ونحن نرى مؤثرات هذا الروح الأصيل منتشراً في فنون عربية وعالمية، فقد أثر الفن السومري في الكثير من فنون العالم وغدا الوجه السومري مادة لجواد سليم وغيره، وأثر تمثال جوديا ببيكاسو بشكل خاص. والزمن كفيل أن يبقي تلك البصمات القديمة علامة أو يمحوها. وأهم ملامح هذا الجدار الحالية، هو أن تقرأ من سياقاته تطور وارتكاس المجتمع العراقي، ففن الرسم مرآة حقيقية ترى من خلالها العلاقة الجدلية بين الفن والحداثة، بين الفن وتطور المدينة. وما خلصت إليه في تلك المقالة للقول: أفضل ما يدل على الفن الأصيل هو أن يكون له جدار خاص به كشاهدة رمزية تواجهك أينما رحلت، أعني به الجدار الذي يعرض نفسه للضوء وللمطر، للرياح ولفضليات الطيور. وبالتالي يصبح لغة مقروءة حية ومستمرة في الحاضر، ودالة على ماضٍ. فالفن العراقي التشكيلي بنى نفسه بتجارب أبنائه وخبرتهم الخاصة فأسسوا له أحجارا ملونة تمتد على تواريخ العراق، وله أمكنته وتراثه واتجاهاته. فالجدار من العمق والتعميم لا يشكله فنان واحد، ولا جيل واحد، ولا تحدده مرحلة أو توصفه أيدولوجيا. بل هو جدار – تيار يتشكل من الحضور والغياب، ومن الكتابة والمحو، من التجربة الفردية والجماعية. ويستمد هويته من البنى المعرفية التي تأسست في العراق منذ الأكديين والسومرين وحتى اليوم، مرورا بالواسطي الكبير، وتوقفا عند رسوم عبد القادر الرسام في ذاكرة بغداد. وصولا إلى جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد وفائق حسن وحافظ الدروبي ومحمد غني حكمت ومحمد مهر الدين وضياء العزاوي ومن ثم الأجيال الجديدة التي أغنت تجربة الجدار وعمقتها بانجازات فنية قلما نجد لها مثيلا في تاريخ فن أي بلد عربي. ومن هنا فمفهوم الجدار في تلك المقالة ذهب إلى التوصيف العام، ولم يقف عندشاكر حسن ال سعيد



عراقيون
من زمن التوهج