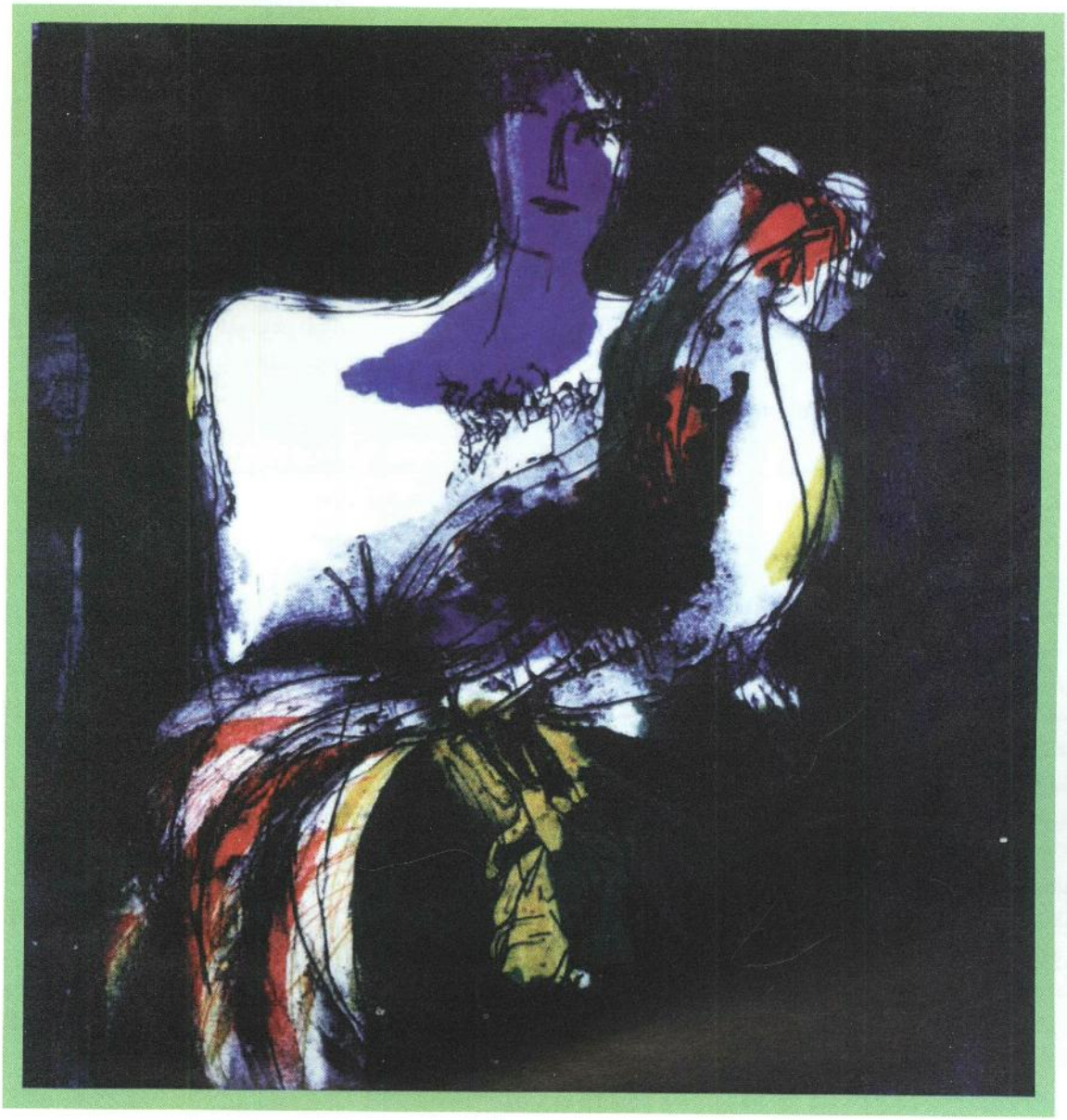


إسماعيل فتاح

من ديموزي إلى عصر العولمة
مشفرات الموت وأطياف الحرية

● عادل كامل*

إذا كان جواد سليم علامة للحقبة التي كادت تستكمل عصرها الريادي، قبل ان تؤثر موارد (النفط) على التنمية البشرية، بالإيجاب قليلاً، وبالسلب في أكثر الأحيان، فان إسماعيل فتاح، الذي كان احد علامات جيل ما بعد 1958، أدرك بعمق ـ ورهافة ـ ان حرية (الإبداع) تتطلب عودة دائمة إلى مشروعات الإنسان إزاء الغياب. فإذا كانت عصور الظلمات، وعصور فقدان الهوية، قد امتدت إلى قرون طويلة، فان وطنه، في عصر نهاية الحرب الباردة وتدشينات ما بعد الحداثة وصولاً إلى العولمة، بانتظار ان يمسك بالنسق ذاته لكل حضارة تغادر مدافنها، كما غادر ديموزي، رمزياً، وشرّع لنشوء حضارات عراقية متعاقبة، بالاستناد إلى منهجيات لا تسمح للحاضر ان يبقى أسير قيود ماضيه، ولا يسمح، في ذات الوقت، للعشوائية ان تحل محل التجريب.

كان الإنسان. وعياً وإرادة. هو خلاصة حضور مثير للقلق، في الأصل، مازال محمّلاً بمشروع لا تأسره مفاهيم (التعبير) بل تغادره لصياغة كائنات تعمل عمل البذرة. تتوغل في الأرض. كي تنبت. فالتعبير مقدمة توظف التأمل للشروع بما لم يدشن بعد. فالحداثة التي عمل عليها الفنان سمحت للصيرورة ان تستمد ديناميتها من موروثات لا تحصى، قديمة قدم بذور الخلق، وأخرى تمتلك رهافة الحاضر، بدءاً بالجسد، إلى مأزق الاغتراب.

كان إسماعيل فتاح ممراً ليس للعبور. بل للإقامة. كشرط للتقدم في دروب تجعل الحياة برمتها اقل استجابة للممنوعات، والأوامر، والتكرار، وأكثر فهما لعالم يزداد وحشة، ووحشية، لا على صعيد الذات في الوجود حسب، بل على صعيد منح الفن حياة، لا تركل، أو تغدو فائضة.

فحياته تحولت إلى انشغالات فنية، جمالية، مثلما لم تفرط بعزل الفن عن أحلام كائنات ستجد أنها في مواجهة اندثارها. فالذي لا نهاية له شبيه بالذي مقدماته حاملة للغز: هذا الحضور العنيد بينهما، سيشكل الأثر؛ نصاً متضمناً موته، مثلما كانت الحياة تعمل على حماية لغزها، لا زمن مرورها من المجهول إلى المجهول، بل لأنها وحدها سمحت لـ (مروره) بالسكن فيه. ومع انه لم ينجز إلا مقدماته. كما فعل جواد سليم. إلا أنها جديرة بأن تستكمل نهاياتها، بقراءات تحافظ على مبدأ: ان ديموزي ولد للشمس.

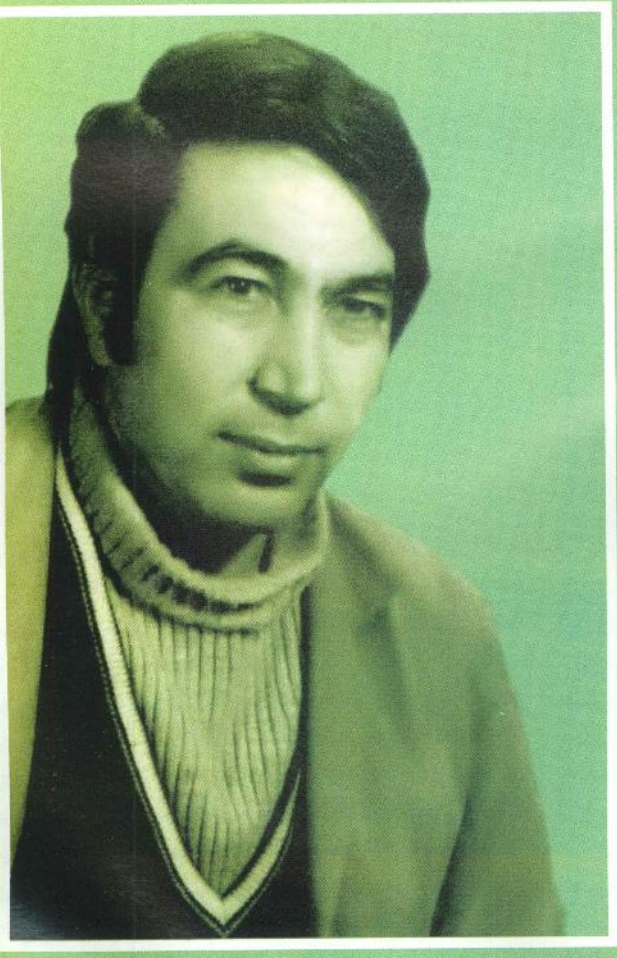
[1] دروس أولى

استأثرت حياة، وأفكار، وتجارب إسماعيل فتاح، الفنية، بمشروعات جيل مازال يتلقى دروس الرواد، في أكاديمية الفنون الجميلة، بتفكيك أسئلة بدت لنا أنها تنتمي إلى أزمنة خلت، وفي مقدمتها: ان ما من حرية من غير يقين يميزها عن أوهامها. وقشورها، وان المغامرة، إنسانيا وفنياً، لن تكتمل إلا بسلسلة من التحديات تمنح التمرد ديناميته، وتحوله من نزوة. وهوى. إلى تطبيقات خلاقة تواكب نهاية الحرب الباردة، في بلدان مازالت لا تنتج إلا المحرمات، والكوابيس، وبأشكال لا تحصى للملاذات الرمزية، حتى التي اتخذت منها أقنعة الحداثة، والراديكاليات.

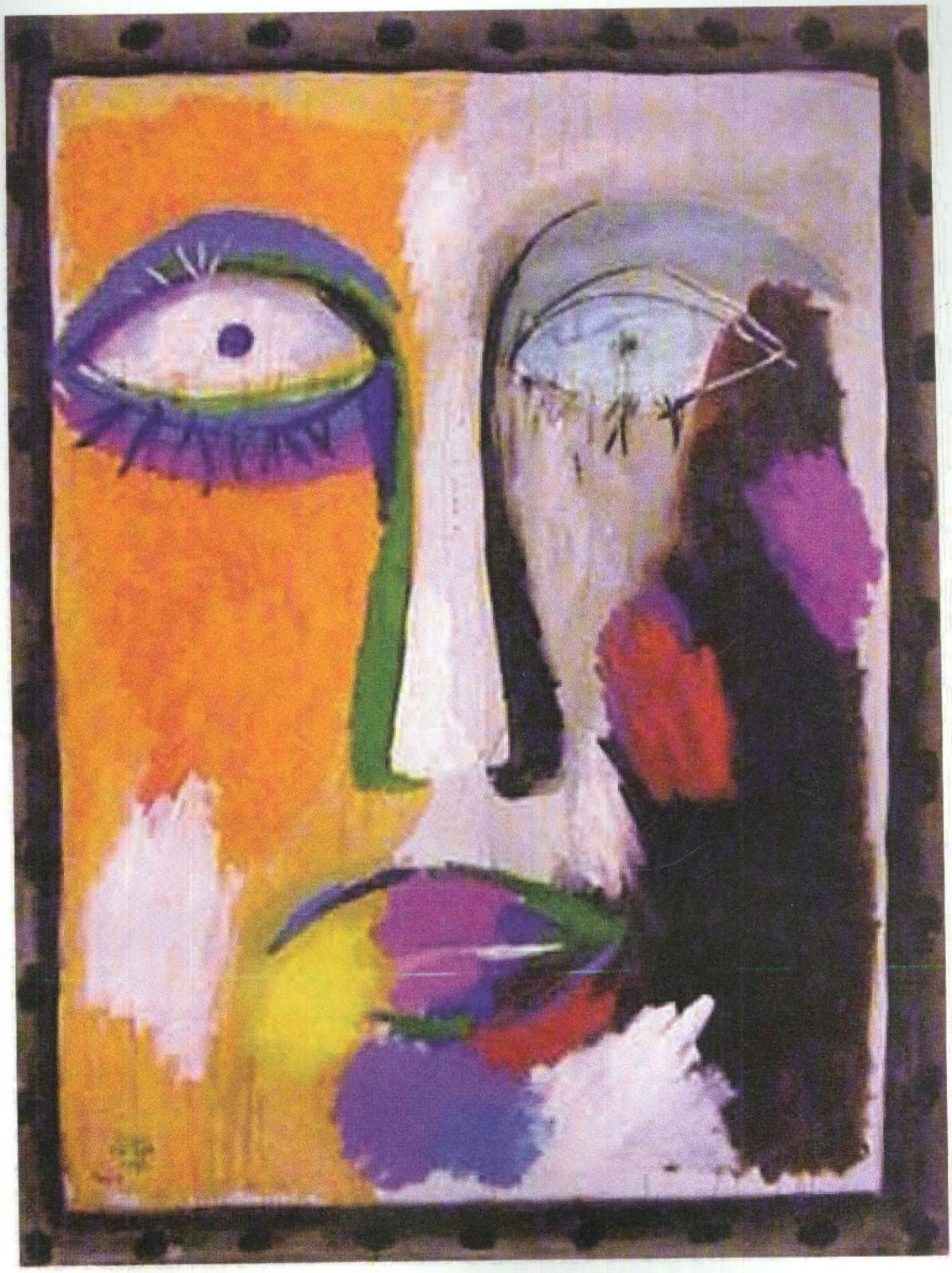
أنا أتحدث هنا عن نهاية جيل (الستينيات)، والدخول في زمن سيعبد بألغام ما ان تنفجر، هنا أو هناك، إلا ليتم زرع أخرى. فهي فجوات لها كثافتها، كالفراغ وقد تصلب بالفراغات، ولكنه شبيه أيضاً بتحول اصلب المعادن إلى ذرات ممتدة خارج إطارها. فالرواد قالوا كلمتهم، التأسيس، والجيل التالي، الستيني، لم يذهب ابعد من صدمة المغامرة، في الشعر وفي القصة وفي السياسة وفي الفنون الجميلة، وثابروا بترميم، تعديل، واستكمال تحدياتهم، قبل ان يوقف عقد الثمانينيات هذه الدينامية، بركلها، أو باستبعادها من المنافسة. إلا أنها صدمة لم تجد سكنها معداً، بل ستشيده هي، وتسكنه تارة، أو تهجره، وتحوّم من حوله، تارة أخرى.

كان إسماعيل فتاح، هو الذي وجد فينا، ما كان يشغله: الحرية إزاء الموت، والبصر إزاء العتمة، والتوقد إزاء الرداءة، فجرجرنا إليه، من دروس الفن التي كنا نتلقاها في الأكاديمية، إلى ليل بغداد المشفر، ومن المألوف إلى السحري. كان مفهوم الحياة لديه قد غادر معضلات الأيديولوجيات، والاثنيات، والمعتقدات، والجنسانيات، نحو كائنات وجدت نفسها تجهل ما الذي تسعى إليه: مخلوقات لم تقذف. بحسب هيدجر. بل ومعها العالم برمته أيضاً؛ بقوانين لا تدع للمصادفات إلا ما صاغته الغوايات من لهو عنيد، ومن مجهول كلما توغلنا فيه ازداد اتساعاً. كان هربرت ماركوز يمهد لإنسان بلا بعد، وكان دوبريه قد أعلن موت الثورة، وكان التاريخ يستبدل أقنعته بأقنعة جديدة.

إنما ثمة براءة مخبأة لم



الفنان الراحل اسماعيل فتاح



تدع إسماعيل فتاح إلا ان يصبح مستبداً في مواجهة هذه الإشكالية: طفولة لم تكتمل إلا لأنها لم تدمر، ولم تصبح وثناً، أو صنماً، فراح. مع عدد من النحاتين والرسامين والمولعين بالتمرد. يحث خطاه في حفريات أراها. بعد أكثر من أربعين سنة. تجدد ذات النزعة التي اكتشفناها في سومر: خروج ديموزي من الظلمات، لتدشين ما هو. مرة أخرى. في مواجهة تهديدات دائمة بالانجراف إلى المجهول. كانت سومر، في رؤيته، الومضات ذاتها لدى شاكر حسن، بعد ان رسخ جواد سليم اضاءات أضاءت لنا جميعاً، غوايات جعلتنا لا نسكن الإجابات، حتى لو كان الخسران هو الذروة، وحتى لو غدا الصمت يعمل عمل أعتى الأصوات. فقد سلك الأستاذ، ومعه حشد من الأحفاد، إلى إعادة إنجاب أسلافهم بالمناورة ذاتها التي عمل عليها الشيطان في قصة الخلق السومرية: أيهما جدير بالعبور من الموت إلى الحياة، أم من الحياة إلى حياة تمتد بلغز استحالة ان تكون إلا محض عدم! فقد صاغ الفنان أسلوبه بالصيرورة، كدورة تبدأ من الصفر اللا متناهي، إلى الصفر بلا حافات، مثلما بلغز امتدادها، وليس الإقامة فيها. فهذا الضرب استقاه. بعد ولعه بجواد سليم. من بقايا كائنات لم تترك إلا فراغات ستولد فيها، مرة بعد مرة، الومضات. فالصيرورة بصفتها أبدية، لم تدع إسماعيل فتاح، إلا ومنحته ذات النفس الذي سكن الطين: البحث عن مساحات، وليس عن سكن، عن حب لا يتعرض للدفن في حبيب، وعن مجانين يجتازون متاهاتهم بما هو ناءٍ، وغير معرّف، كي يكون التصالح، ضد

الصلح، والرضا، وضد الأسى، والفجيعة أيضاً. وهكذا راح المعلم يجمع أسراره، ويدفنها، وينسجها، ويبعثرها، في نصوص لها ريادتها، مثلما للنار مأواها في الرماد. وفي العناصر، وفي غيابها المستعاد.

[2] انشغالات فلسفية

منذ وقت مبكر، انشغل إسماعيل فتاح، بمحركات الفن، بصفتها غير مطلقة. لكن هذا لم يوقعه في وهم التعريف للأسلوب. أو: للهوية. فالمتحرك. في رؤيته. قاده للانتقال من المألوف أو التقليدي إلى نقيضه. فعندما أقام معرضه الشخصي الأول في بغداد، في أواسط سينيات القرن الماضي، كانت فاتحة عهد لجيل مغاير للرواد، لعوامل مركبة (عالمياً/ عربياً/ عراقياً)، كي يمتلك الخطاب الفني زمنه، و (خلقه) كما كان يميز هذا المعنى عن الدافع 0الاخلاقي) المتداول. فالنص الفني يتوخى تحقيق انشغالات متعددة لدى الفنان، لا بصفته إعلاناً أو علامات تجارية، بل فناً وقد شذب كي تتحقق فيه ذات التدشينات المبكرة في الأعمال الشبيهة بالفن، لدى سكان المغارات، وعند التجمعات السكانية الأولى. إلا أنها ليست اكتشافاً شخصياً، إلا بصفته جزء من ظاهرة عالمية. فإذا كانت (الحداثة) قد بلغت ذروتها، ومهدت لما بعدها بالحضور، فان نهاية الحرب الباردة، قد بشرت بمصائر أدرك الفنان أنها شائكة، ومعقدة، ومصيرها مقترن، تماماً، بتصدعات مستحدثة في إعادة تعريف: الحضارة. الإنسان، وما سيتم انجازه على صعيد الفنون. فالتكرار لم يسمح له إلا ان يكون تجريبياً، للامساك بما هو ابعد من مداه في التحقيق. وكانت هذه ثمرة تعرفه على فنون أوربا، وهي تعيش حقبة ما بعد الحداثة. فالتجريب، تضمن بذرة الشك، إنما لم يكن لديه إلا ان يكوّن يقينه، كانسان، وكفنان. وهو التجريب الذي سمح له ان لا ينغلق، وسمح له، ان يكون (مواطناً) بلا وطن! وكانت هذه معضلة في بلدان دامت أزمنة السبات فيها قروناً طويلة، لأن (التصادم)، بين خبرة أوربية خالصة، وما كان يحلم ان ينجزه، سيشكل دينامية تبعثرت الكثير من دوافعها، لكنها سمحت له ان يكون حاضراً في كل نص، من نصوصه الفنية، كي تعرّف الهوية، بالحفر في جدلية: (الذاكرة. المخيال)، امتداداً لشعار جواد سليم. وجيل الرواد. أي وحدة التراث بالمعاصرة، لكن بانشغالات أكثر إثارة للإرباك، بما تضمنته من تأملات فلسفية، هي نتائج واقعية أعقبت ازدهار الماركسية، والوجودية، وتحولهما إلى مفاهيم بانتظار تدشينات تتلاءم مع العولمة.

لكن هذا لا يعني انه تخلى عن مميزاته الأولى: طفولة تحاول الامتداد في العالم، وتثبت موقعها فيه، ورهافته بانتظار ان تجد تمثلاتها في تجارب لم يألفها المتلقي البغدادي. فكان معرضه الشخصي (1964) صدمة مزدوجة للجمهور، وللفنان. فلا الأول استساغ معالجته المختزلة للأجساد، ولا هو وجد استجابة ترضي دوره كوسيط لعبور أساليب اختزلت الأشكال، وأصبحت أكثر انحيازاً لذاتها، إنما الصدمة، منحته قدرات على تجديد تحقيق مهاراته في اللعب، والمشاكسة، ومهدت له ان يكون واحداً من مؤسسي جيل الستينيات.

لم تكن تجربته متمردة. أو ابتكارية. إلا لأنها ستشكل جسراً متعدد الأدوار: عبور الأطياف التي أسهم جواد وخالد الرحال وفائق حسن بوضع لبناتها، ولعبور لا وعيه السحيق. كفنان منحته سومر بذرة الخلق وهالاتها. وإرضاءً لبراءة مهددة بالتلف أخيراً.

فالأزمنة لم تعد (حركة)، أو علامات، بل هاجساً دائماً يهدد المعنى إزاء فجوات وحدت قلقه، ودافعاً، ومعادلاً، كي يسمح لفنه ان يسكنه، وفي الوقت ذاته، ان لا يجعل منه نهاية. فكان يتكون، عبر تداخل الروافد، بدل ان يصبح نموذجاً أخيراً، أو خلاصة غير قابلة للدحض.

فالتجريب، لم يكن وسيلة، ولم يكن، في ذات الوقت حلاً: كان معضلة. فلم تكن لديه إجابات، أو مسالك معدة لاحتواء خطاه، إلا بحدود طرق حتمت عليه (التكيّف) مع سنوات شائكة، للمصائر. كما في الكفاح المسلح في أمريكا اللاتينية، وثورة الطلاب الفرنسية، والثورة الثقافية في الصين. والأثر المظلم لحزيران 1967، وتعرية انساق اجتماعية لقرن من التحديث الخجول، عربياً، ومحلياً بما ميزها من تاريخ عنيد للاحتضار. كلها، كمواطن بلا حافات، وغير منجذب لأسر تيار من التيارات، أو غواياتها. كان يتشبث بأقل الأطياف حضوراً، البراءة، إنما في عصر لم يعد لها فيه مأوى إلا بصفتها سلعاً: أشياء تتحكم بمنتجيها، وليس العكس. فمنذ أواسط ستينيات القرن الماضي، حتى رحيله، كان لا يخفي رصد اثر تحول العالم إلى أسواق. وشركات تتحكم بالمصائر. فالعالم الذي لمح كارل ماركس أشباحه، قبل قرن، غدا غائباً. فليس للحرية. في الفن أو على صعيد الحياة الاجتماعية. إلا ان تجد توازنها مع آليات لا محدودة لهيمنة تراكمات الجهد البشري، وقد أمسكت بها، بوضوح، قوى لم تعد خاضعة للسيطرة. لقد كان يعيد إنتاج ذات التصوّرات المبكرة لهواجس السومري، عندما أدرك ان العدالة، وحدها، كالحياة، مؤجلة.

[3] الموت ونقيضه

لم يشكل موت ديموزي ونزوله إلى العالم السفلي، صدمة، كما سيستعيد الفنان الفراغات التي احتوت عليها مخلفات البراكين، من أشكال بشرية واجهت نهايتها، بلحظات، وقد تحولت إلى أثير، أو إلى هواء. ومع ان الاختلاف له دلالة الفاعل. ورمزيته. إلا ان موضوع: الفراغ. الغياب. يبقى يتكرر كصدمات ليست من صنع البشر تارة، ومن صنع الإرادة التدميرية للإنسان، تارة أخرى.

فالغياب لم يكن بمعنى الفقدان، أو فقدان الأشياء، بمعزل عن قهره، ليكتشف، في أعماقه، عبث آليات الجهد المبذول في التحدي. كان سيزيف قد سكنه كمفهوم مفرغ من الحكمة، حتى بما حملته الأسطورة من مقاصد لا واعية، ولا شعورية، بل على نظام يصعب تفكيك ترابط أجزائه.

فإسماعيل فتاح، مكث يحدق في الأشكال التي حولتها سيول البراكين الى فراغات، وكأنها تذكره بما جرى لسومر، قبل دمارها، عندما دكتها حمم البراكين، وعجلت بغيابها من التاريخ. لكن للموت، بحد ذاته، مشاهد حسية مباشرة، تخاطب الرهافة: الموت قبل الأوان، لأي سبب من الأسباب، وكأنه انفصل أو عزل عن جدلية الموت. الولادة، حيث وجد مقاربة مع ما تنطوي عليه حداثات أوروبا،

وهي تؤكد تحول الفن إلى أشياء، وسلع، تؤدي دورها كباقي العلامات.

كان هذا الموت، المزدوج، قد شكل بقعاً معتمة أو خالية من الألوان، عنده، بجوار نفيها: التجدد. ثمة روافد توحدت لصياغة نصوصه الفنية الرمادية، المختزلة، للتعبير عن موضوعات فقدت صراعها، وفي مقدمتها .وهذا ما مهد لصداقات متعددة له مع عدد من طلابه الموهوبين. (1) مشاعر انطوت على مقاربات يأتي نفيها شبيهاً بصعود سيزيف إلى قمة التل ونزوله، متتبعاً صخرته، والى الأبد. فلم تكن لديه تصوّرات تتجاوز نشأة الإنسان من الوحل، والدم، وعودته إلى الأصل، الصفر، كي يقلب الوهم إلى أمل، أو الأمل إلى وهم. كانت حواسه قد قادته لصياغة أنظمة أشياء كتمت اللغز القديم .والمتداول. فيها، إنما ثمة تسليات، غير باذخة أو مرضية، سيدعها تجاور ديناميته في الفن: نفي الموت.

أتراه كان أسير ذاتيته أم أسير حقبة قرن من الصراعات لم تترك خلفها إلا الرماد، رماد الحروب، وموت الشعوب، ام كان يمارس الاستجابة ذاتها للبرمجة الكلية العاملة باليات البعث، بعث ديموزي، وانبثاق الحياة من الرماد، كي لا يرتد، وكي لا يذهب ابعد من حدود الحياة. الفن. في نهاية المطاف..؟

لعل جداريته (التأمين) تحكي، كما في رسوماته ذات الألوان المختزلة، وقد عزلت عن دافعها التعبيري، تجاور تأملاته لأصلب الأشياء وهي في طريقها إلى الاندثار. إحساس مرير بالزمن في حركته، وفي استحالة العثور على جوهر يعزله عن هذه الحركة. فالزمن شبيه بالموت، لا يمتلك مقدمات ولا نهايات، ولكنه، بمعزل عن الرائي، يغدو استحالة. وبمعنى ما فان رهافة الفنان سمحت لمرور الأزمنة ان تكون دليلاً له في عبور المفازات، والحقب، والدورات. إنها بمثابة غواية. مع انه لم ينخدع، في قراراته النائية، بها، إلا انه لم يجد سواها جوازاً للعبور، لتلافي تحوله إلى فراغ، داخل منظومة قائمة على التصادم، والزوالات.

[4] مؤثرات

كلاهما، جياكوميتي وهنري مور، لم يجدا في (الحداثة) قطيعة مع الأزمنة المندرسة، وهي الأزمنة التي بلغت ذروتها في الحضارات الأولى: في وادي الرافدين، وفي وادي النيل، وفي الصين، وفي الهند. كان جياكوميتي شديد الإعجاب بالفنون المصرية، بينما كان هنري مور مولعاً بحضارة وادي الرافدين. انه (ولع) أو (انجذاب) شكل تأملاتهما للأزمنة ذاتها التي بلغها إنسان تلك الحضارات: الموت. والاستجابة لحياة يحافظ الإنسان فيها على حضوره فيها دلالة غير التي رسخها الفكر الشرقي للاستبداد.

وإسماعيل فتاح، لم يغفل تأثيراتهما عليه، إلى جانب بيكاسو، وآخرين، في دعائم الحداثة، حتى منتصف القرن الماضي، ولكنه سيدرك ان المهمة الأولى، ولكل فنان، تحتم عليه ان لا يكون ظلاً. فالحرية سمحت له بإعادة قراءة الأزمنة، مثلما سمحت له ان لا يكون أسيرها.

كانت تأثيرات جياكوميتي، في أشكاله، تندثر، وتحور، حتى لم تعد أكثر من اختزالات تبناها جياكوميتي في رؤيته. فالموت لم يكن جزءاً من حتمية، قدر انه فجيعة، بحدود لغزها. فالفكر المصري مكث يحافظ على المساحة بتحولاتها، حتى غدا الموت، رحلة، محكومة بضدها. ولم تكن أسطورة إنانا وتموز أكثر من دفن وحياة ستنبثق مرة ثانية. على ان حداثة أوربا. بين الحربين. ازدحمت بالفلسفات، والمناهج، حد التدمير. فأوربا أقامت دعائمها بإعادة تمثل ما أنجزته الأزمنة السابقة، وصياغته، كأشكال تستحدث برامجها البراغماتية. فالحرية ستدفع بالتأملات إلى أقصاها: الاغتراب. ومع ان مفهوم المقارنة بين المحدود والمطلق، عند هيغل، فرض نسقه، إلا ان التطور التقني، للصناعة، وما بعدها، ودخول العقول الالكترونية، ولدّ إحساساً بالمرارة، والخواء، مادامت الحياة ذاتها، كحرية مؤجلة، محكوكة بقوانينها.

كان مور قد استجاب لإعادة بناء الإنسان، في مواجهة خراب البحر، ولم يثير هذا المفهوم لدى إسماعيل فتاح رغبة بالوهم، فالجسد، المزدوج، منذ تشكل من العناصر المادية والروح، غير قادر على استكمال منحاه الجمعي، ليجد انه، أكثر فأكثر، محاصر بفراغ لا ينتج إلا فراغات تدفع بالعزلة إلى خاتمتها: الموت. على انه ليس موتاً فسلجياً بمعزل عن مساحات بلا حافات لها ديناميتها حسب، بل ستتوغل. الفراغات. لتشكل لا حافات الداخل.

على ان الجسد لم يكن محض تركيب انصهرت فيه الخبرات، كي ينتج تصوراته، فثمة، في هذا المجال، تلك الرهافة التي سيعيد بواسطتها أشكاله، وألوانه، وأفكاره.

رهافة تماثل تصوّرات المسافة بيم دفن ديموزي، وبعثه، وبين موت الفرعون، وعودة الروح إلى جسده، المحنط، كانتظار، شبيه بالفترة الزمنية للبذرة قبل الشروع بدورتها، فهل كان إسماعيل فتاح، بعد ان لم تترك المخترعات العلمية وهماً إلا وحفرت في مخفياته، وأعادته إلى أصوله، كي يدرك، بصفته شرقياً، انه سيصدم بالعلة التامة، أو بما هو خارج إمكانات اللغة، والفلسفات، والمنطق..؟

ستبدو مقاومته عنيدة في تتبع الصراع، كي تشكل آليات الديمومة، حرية وهمية، سيمارسها عبر دورة: الانتهاكات. فالذات، مهما شكلتها عواملها، ومنها المجتمعية، تحافظ على لغز حضورها قدام عدمية الغياب. فالروح. كما عند بوذا. تكمن في الدرب، بصفتها ممارسة، وليس ما سيأتي، مما جعل (الموت) عنده، صدمة، لا في مواجهة الغياب، بل لأن الحضور لا يمتلك معادله الاستثنائي، والانتقال من الواقعي إلى السحري، ومن البصري إلى قفاه.

إنها محنة لم يعلن عنها إلا وقد ترك رهافته تنتج أشكالها: اختزال قاده إلى تشذيب التجريد، نحو تكوينات لا لغوية، ولا سردية، لأنها تخلت. من غير حذر. عن كيانها الفسلجي، وعن قوتها، نحو معالجات ذات نهايات طيفية. وشفافة.

تلك كانت الحقبة الأولى في نصوصه الفنية، في الرسم، مثلما منح مجسماته

النتائج ذاتها: تأملات الزائل، والعمل على تقشير ما غدا ثابتاً.

ومثلما أصغى جواد سليم إلى عبارات لاذعة، حادة، ونابية، من لدن المارة، أثناء تشكيل أجزاء من جدارية نصب الحرية، كونها تشبه بعض الكائنات الخرافية، على أثرها فقد الوعي، من ثم لم يفق، فلم يحتمل قلبه تلك الكلمات، بعد ان توخى ان يكون فنه لغة جماهيرية، تراثية ومعاصرة. بينما تلقى إسماعيل فتاح، هو الآخر، ما هو اشد من الكلمات نقداً، إذْ لا حظ أثار بصاق فوق عدد من نصوصه الفنية!

لم يصدم، بهذا الاستقبال، ولكنه، سيسمح لأسلوبه ان يروض تلك الذائقة. فلم يتخل عن مفهوم ان الجسد ليس وعاء ً، بل لغز، وثمة ما هو ابعد من (الوظيفة) و (الدورة) يدفع بالفنان للتوغل في ممراته النائية. ولم يكن مفهوم (الغريزة)، مستثنى من نظامه العام، بل كامنا ً فيه تماماً، ومحاولات عزله، في هذا المنحى، سيدفع بعزلته عن الآخرين، إلى ضرب من التشبث بمعالجات أكثر غزارة بالألوان، وربما، بالبهجة. فالحياة ليست محض تصوّرات، ومؤجلات، بمعزل عن صياغتها كحياة لا تمتلك جسورها بين لا حافات ماضيها، ونحو ما لا يمكن وضع نهاية له. فالجسد هو الحاضر. لدي كل كائن حي. في مواجهة تحديات الغياب، مما سمح له ان يسكن مسافة العبور، للإقامة فيها، باستثمار حرية نسجت علاماتها في حدود نصوصه الفنية.

[5] محمد غني وإسماعيل فتاح

لم تكن الحرفة تعني، عند إسماعيل فتاح، الإتقان، بمعنى المهارات الحرفية، كما لدى محمد غني حكمت، بل كانت تتوخى التحرر. بشكل أو آخر. منها. على ان هذا الاختلاف يذهب ابعد من السطح، ومن المعالجات الشكلانية، والتكنيكية، نحو تيارات: بنائية. وأخرى: ترصد عمليات التحلل. والانتهاك. كان محمد غني حكمت نحاتاً عمل على خلق تقاليد سمحت له باستعادة موروثات لا وجود لها، في مدينته، قيماً للبناء، ولمعايير الحكم، فيما لم ينشغل الآخر إلا بإعادة قراءة عصر تنتهك فيه الحقوق، وتزدهر فيه أنظمة شمولية في تحويل البشر إلى : أرقام/ أشياء/ وآلات، ونفايات.. الخ

انه اختلاف جذري سمح لحكمت. كما لرودان في عصره. ان يستعيد المباديء، على خلاف فتاح، تشبع بالحداثة الأوربية، في التفكيك. فالإنسان غدا مشروعاً للإنتاج. الاستهلاك، فهو ليس علامة ميتافيزيقية. روحية، حتى بمنحه درجات عليا، أو عزله عن أنظمة الأشياء، بل انتهاك لعدالة غائبة: وهمية، وخيالية. أما حكمت فحافظ على منح النحت مكانة تتوازن مع معمار المدن، وما تتضمنه من بذخ، ومعالم جمالية، وأعراف.

فإذا كان الجسد يذوب، ويختزل إلى بقع لونية رمادية، والى مربعات ذات تنوع في الملامس، كأشياء فقدت أقنعتها، ورمزيتها، عند إسماعيل فتاح، فان محمد غني حكمت راح يعيد سرد حكايات الليالي، والعشق، والعشاق، والهوى، والموروثات الشعبية، بواقعية محورة، يتطابق فيها الأداء مع السرد، بالوضوح الذي لا يتحول إلى إشكالية.

إن لا وعي فتاح، واستعادته لمفهوم: المستقبل قيد الزوال، عمق لديه إحساسه

بخلاصات سومرية قديمة: ما الحياة أكثر من قبض ريح، مثلما ما آلت إليه الحداثة، في جانب من جوانبها، بصفتها تصادماً، وقلقاً سمح للفرد ان يجد نفسه من غير أمل، في عالم موحش، قاس، خلاصته لا تسمح للذات إلا بأن تزداد عزلة، وان لا تنخدع بتمويهات أيديولوجية، تحافظ على نظام: الصياد. الطريدة.

فحتى عندما شق (القبة)، في نصب الشهيد، كان لا يتوخى قراءة (الصدمة) أو الفجيعة، بل تتبع ظلها، والإعجاب بالمشهد الجمالي للصدمة. محمد غني حكمت مكث يؤدي دور (الاسطة)، ليس بما أكده هو بصفته رافدينيا حسب، بل لأنه رأى الحداثة كعارض لا يمتلك إلا مقومات زواله. فالانحدار إلى العدم لا يمتلك جماليات تستحق التوثيق، بل راح يعيد صياغة الجسد كجزء من أنظمة لديها تقاليدها، وعاداتها، وأعرافها، وديناميتها أيضاً.

لكن هذا الاختلاف، حد التناقض، لديهما، لا يوثق ما كان يحدث من تصدعات في المسارات الكبرى بمعزل عن انتقال المجتمع الأسيوي. أو ارتداده. من البرية إلى المدينة، وعمله فيها، بل يؤكد واقعية المشهد في اختلافه، واضطرابه في الأخير.

فإذا كان محمد غني حكمت قد مجّد الجسد، كعلامة بلغت ذروتها بالصياغات الجمالية، بدنيويتها، فان إسماعيل فتاح كان يتمثل لغز الحياة كامتداد للموت تارة، وكبذرة عنيدة غير قابلة إلا ان نشاركها لغزها، برؤية لا يمكن عزلها عن محركاتها، على صعيد المجتمعات، أو على صعيد نخبها المعرفية. الفنية، تارة اخرى.

[6] التمرد ـ الستينيات

جيل الستينيات، في العراق، ليس لأنه جيل هبط من كوكب آخر، كي يستكمل زمن (الرواد)، بل لأنه أعاد قراءة موته. فهو خليط من التمرد، والعواء، والمغامرة، والثورة، والتحدي ..الخ، ليحدد موقعه في العالم. جيل كان يرى ما حدث لأسلافه، وله، ورأى ما يحدث من حوله من تصادمات، وتحولات، تحدث، كموجات من النسف، والتغيير، سمحت للمخيال ان يعيد توازنه مع المدافن.

جيل وجد انه منشغل بصياغة مصيره، لا ان يراه، كما عبر ألف عام، من الظلمات، يدفن بلا أسف.

ولم يكن إسماعيل فتاح إلا نموذجاً لقلب المسرات، ودفعها نحو الهاوية. فالتقليدي، في الإبداع، غدا عتيقاً، ولا علاقة له بعالم لا ينظر إلى الخلف، مما جعله يدمج ذاته بحركات حملت صخب هذا الجيل، ورماده.

فالمجددون، وجماعة الرؤيا الجديدة، والكفاح المسلح، وبيان شعر 69، والماركسيون، والوجوديون، والجماعات ذات الانحياز للأرض، والتاريخ ..الخ، كانوا جميعاً داخل مرجل تتوهج فيه النيران، فاما ان تمتد، واما ان تخمد، وتندثر، وتدخل في شتاء من غير شمس.

كان إسماعيل فتاح، نموذجاً تجاوز حدود فعاليات الرسام، والنحات، والمعلم، ليسهم بحضوره في دفع الصخب، والتمرد، والتجديد، نحو ذروته. وإذا كانت لكل مجموعة. ولكل عنصر فيها. نزعة ذاتية قيد الاكتشاف، فان المشترك، لهم جميعاً، حمل الهاجس ذاته: التدشين، والعبور نحو المجهول. انه جيل جمّعه عنفوان قوى كامنة لقرون، ودفعت به نحو صياغات متنوعة، ومتعددة، حد التناقض، للارتواء بروح المغامرة، وعنادها. انه (الروح الحية) كما وصفه الشاعر فاضل العزاوي، في كتابه الذي حمل هذا العنوان.

ولم يكن إسماعيل فتاح يحلم بأكثر من التقدم، في مساحات الحلم، لصياغة كائنات لديها ما يكفي من الإرادة، في استثمار خزينها التاريخي، إلى جانب استعدادها لصياغة هويتها، في عصر: تصادم الحضارات. وهو العصر الذي راح يقسم العالم إلى بلدان تتحكم بالمصائر، والى بلدان بلا مصير.

كانت مرارة اكتشاف هذه الحقيقة، تماثل حقيقة المسافة بين خروج (ديموزي) من العالم السفلي، وبين إعادة دفنه، لها مذاق من اختلطت عليه علامات الوجود، بعلامات العدم.

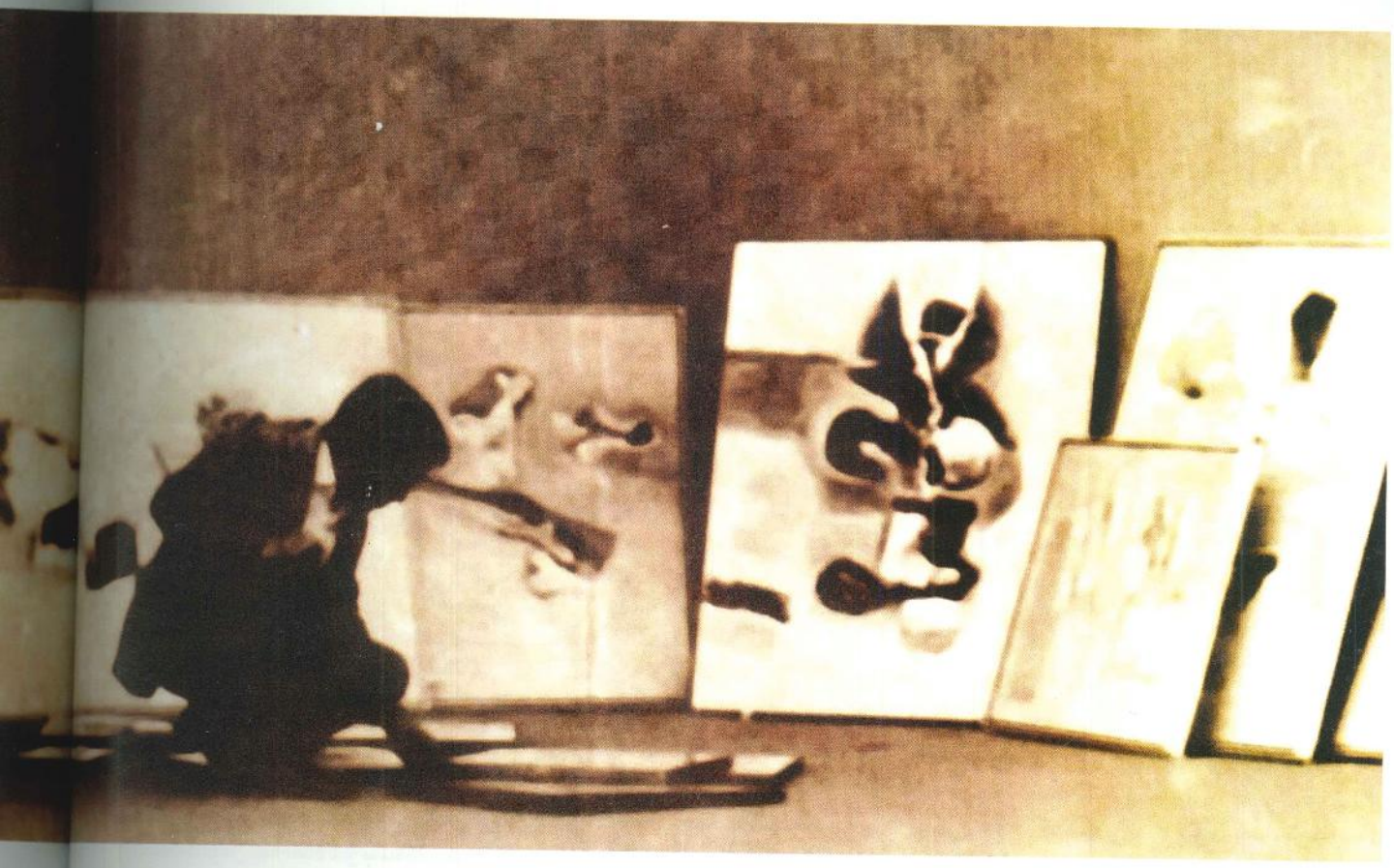
فالتجديد، عنده، كما لدى رموز هذا الجيل، كانت محاولة لصياغة أسئلة مغايرة للثوابت، والأبديات، مما جعل المجهول بلا حافات، إنما، كانت المهمة قد بلغت ذروتها، قبل الأوان.

فإذا كانت معظم الأسماء، قد غادرت، وتوارت، فان إسماعيل فتاح. رغم إحساسه بمشاعر إنسان بلا قيود. تشبث ببغداد، ولم يغادرها، إلا ليصدم بالمرض. كان توهجه، كتوهج جيله، شبيهاً بما يحدث للإنسان قبيل الموت: انه الفعل الذي مازال ينتظر من يبعث النار فيه.

[7] جسور

لا طه باقر ولا جواد سليم، لا جواد علي ولا علي الوردي، لا محمد مكية ولا غائب طعمة فرمان، لا السياب ولا فائق حسن ..الخ، كان حضوره مصادفة، بعد قرون كاد العراق (الأسطوري) فيها ان يغيب، لو لم تتوفر تدشينات لنظام أتاح للفكر، قياساً بما سيؤول إليه العراق بعد عقود، حرية غير مخادعة.

كان إسماعيل فتاح الشاب، قد تربى. وتعلم. وعاش حياة تكونت من ريادات في: الطب، القانون، الاجتماع، الآداب، الفنون ...الخ، وكأن العهد. الذي غدا ملعوناً. لم يقدر له إلا ان يكون حلماً، لم يكن إلا منجزاً توفرت له عوامل الازدهار، فكان إسماعيل فتاح. بعد عودته من روما. ينحاز إلى طليعة لم تعمل على تدمير منجزات هذا الجيل، بل ان تشكل امتداداً له، لكن بحثاً عن إجابات للمعضلات الأكثر معاصرة، وديناميه. كان الرواد، أقل صخباً، واقل راديكالية، لا بصفتهم نخبة عملت بحماية مؤسساتها، وفي مجتمع لم يتعرض للصدمات، والتفكيك، والى مشروعات الهدم فحسب، بل لأن الابداع في خمسينيات القرن الماضي، في بغداد، امتلك شرعيته، وليس لدى النخب سوى الابتكار. والتأسيس، من غير تقاطع يذكر مع الأعراف، والتحديث. بينما كان الجيل التالي، وهو يحمل هموم (ثورات) عاصفة، ذات توجهات



كوكبية، واقل انشغالاً بالمكان، وعلاماته، يتوغل في سبر المخفيات. وإذا كانت سنوات التمرد. والتطرف. لم تدم طويلاً، إلا أنها ستكمل تدشينات الرواد، وعصر الريادة.

كان إسماعيل فتاح قد أدرك مثل هذا التناقض، في أوربا. في ايطاليا. قبل ان يكتوي به عملياً في بغداد، بالمسافة التي سمحت له بالذهاب ابعد من تشفيراتها، لمنح التمرد، والتحدي، شرعية قائمة على الدحض، والعبور حيث الزمن غدا إشكالية، شبيهة بالجمال إزاء الثوابت، والقيود.

لقد قلب سؤال الرواد: ما المطلوب انجازه، إلى: ما الذي لم ينجز بعد. ومثل هذه الفرضية لم تكن ملموسة، لكنها أسهمت بظهور تيارات اقل محافظة، مادامت لم تأمل ان تجري مصالحات اجتماعية، أو حتى سياسية.

بهذا الدافع وجد هذا الجيل يؤسس (ريادته)، مانحاً الأشكال أهمية تتوخى نبش المحركات النائية. ومع انه. عامة. كان شغوفاً باليسار العالمي، إلا انه كان أكثر انحيازاً للمغامرة، بصفتها تذهب ابعد من الأيديولوجيات، بما أولته من اهتمامات جمالية. وفنية، ومعالجات شكلانية.

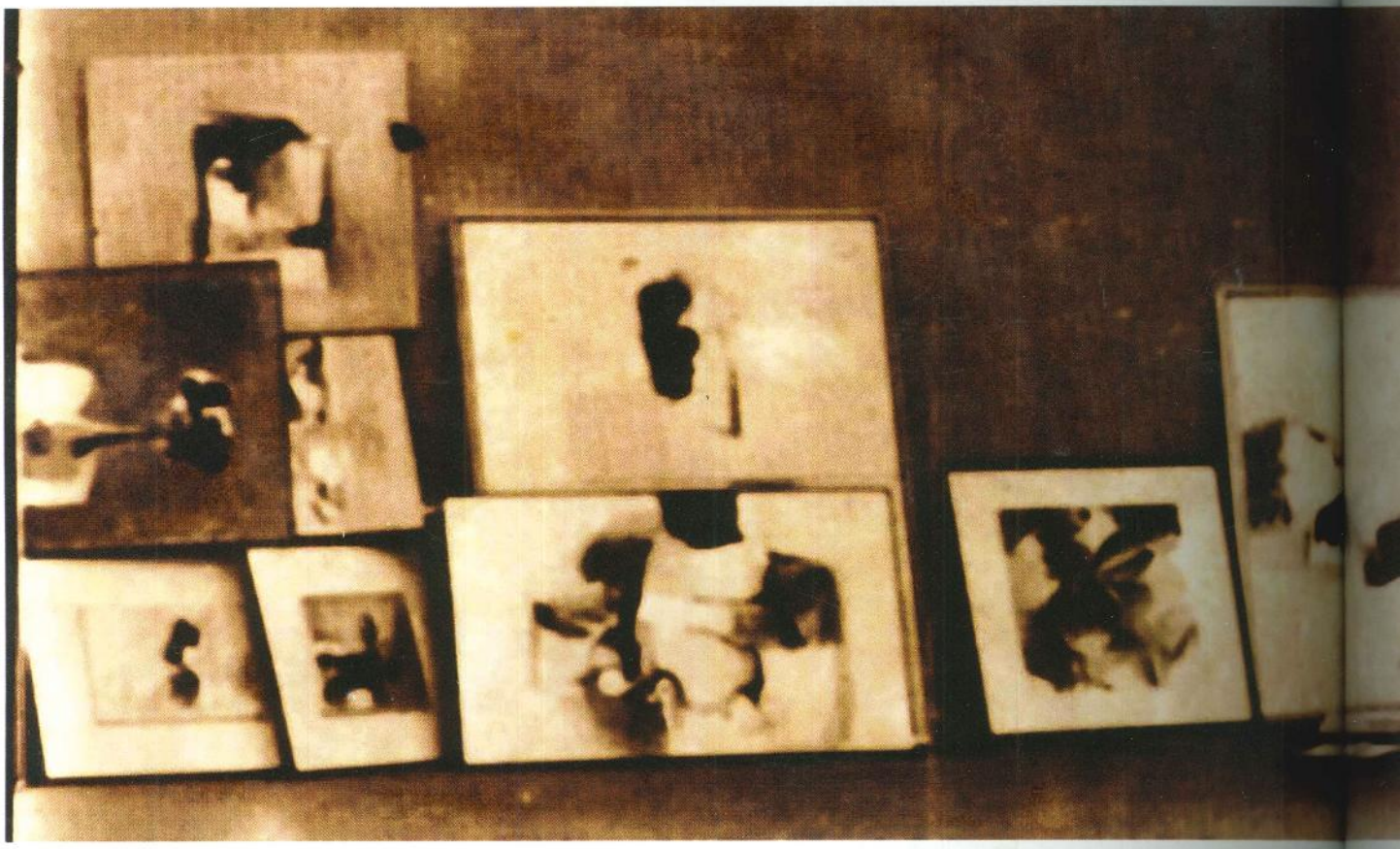
كان المنجز (الفني). بأشكاله المتنوعة. هو الآخر، رغم توسع المؤسسات الإعلامية، غير قادر ان يحدث أثراً إلا عبر سلاسل من التحديات، سرعان ما ستفقد بريقها، وتعمل بالمتداول، والممكن، ولكن في حدود مناخات محددة، في نهاية المطاف.

على ان الهاجس الفني مكث شرطاً للعمل، ولعل ظهور أسماء ككاظم حيدر في معرض الشهيد، بعد معرض المعركة وإسهامات صالح القره غولي فيه، والمنحى التصميمي/ التشكيلي عند محمد مهر الدين، والنزعة التجريبية عند صالح ألجميعي، ورافع الناصري، وضياء العزاوي، وحميد العطار، وبروز أسماء ستينية النزعة كإبراهيم زاير، وطالب مكي، وعامر العبيدي، وسلمان عباس ..الخ، كلها عبدت الدرب الوعر وقد ازداد ضيقاً، عندما بدأ الجحيم يشرّع أبوابه، في نهاية سبعينيات القرن العشرين، مؤسساً وعياً جمعياً جارفاً لنهايات كان من الصعب. بل ومن المستحيل. التحديق فيها من غير مصالحات رمزية، انحازت للمعالجات التقنية، أكثر فأكثر، والى تجارب احتمت بذاتيتها، إزاء الخارج، وصخبه.

[8] تنوع الأجناس الفنية ـ ووحدتها

بحسب ملاحظات ذكرتها لي الخزافة عبلة العزاوي، باستذكار يرجع إلى العام 1957، يخص جواد سليم، حول عدد من طلابه، انه تنبأ بمستقبل لها في الخزف، ولإسماعيل فتاح في مجال النحت. وليس هذا محض توكيد لموهبة فتاح، بل دعم لمشروع تطلب الذهاب ابعد من الموهبة. ولكن هذا الدعم، من غير موهبة، شبيه بموارد لم يتم استثمارها على نحو سليم. كانت موهبته مبكرة، في الانجذاب إلى الألوان، والى الأشغال اليدوية، والدمى، وهي التي سيدرسها في بغداد وروما، منهجياً، وبرعاية أساتذة كبار.

إنما ثمة نزعة عميقة تركها طليقة سمحت لصراعاته الداخلية ان تشتبك مع وعيه: مع عالم يتهدم، في أوربا وفي آسيا، وهما يتشبثان بمصائر التحولات، وما ستؤول إليه. كان لاوعيه ينتمي إلى بدائية لم تدمرها الحضارة، مثلما كان وعيه منشغلاً بزمن عليه ان يجدد تلك البدائية، لا ان يدمرها، برؤية العالم للمرة الأولى، بنظرته هو، من غير ذهاب ابعد من مفهوم تقصي حدود هذا الوعي. فثمة صراع بين طفولة مكثت تسكنه، وهي بعمر اتنوبشتم، الذي عبر الموت، وكأنها ختمت بالأبدية، إزاء حياة قائمة على الانتهاكات، والاندثار. فكانت حواسه تدربه على طرق التعلم: تعلم فن العثور على اعقد علاقة بين الغياب والحضور: بين الموت وما يتكون فيه. ولعل زياراته إلى المتحف العراقي للآثار القديمة، بتأثيرات جواد سليم، منحه هذا الإحساس: ان شيئاً ما غير الزمن، وغير الوعي، وغير الجسد، يَدب بحركة عنيدة جذبته بضرورة تعددية الأدوات. فكان أول من درّس مادة النحت الفخاري، مع النحات د. عبد الرحمن الكيلاني، في معهد الفنون،



وفي أكاديمية الفنون ببغداد، بعد ان كان قد درس فن (السيراميك) في ايطاليا (1964)، فضلاً عن تداخل الفنون: فلم يصنع نصوصاً خزفية تقليدية، وربما لم يمارسها إلا كطالب، بينما انشغل بالكتلة والفراغ، إلى جانب استخدام مهاراته اللونية في النحت، والسماح للنحت. كسطوح وملامس وأبعاد. ان تتشكل في النص التشكيلي؛ في الرسم وفي الكرافيك.

فكانت سنوات دراسته تحرضه على اكتشاف مفاهيم تعددية الرؤى، والمناهج، والأساليب، وليس الانشغال بالتقنيات، أو بالحرفة. فكان يرى ان (الحداثة) ليست محاكاة لعادات، وتكرار أشكال أوربية، بل الحفر في مخفياتها، فقد عمل. كجواد سليم. على تأمل فنون الشعوب البدائية، ما قبل الكتابية، و الحضارات القديمة، المصرية والرافدينية والشرقية عامة، ودراسة فنون الفطريين، والمتخلفين، والأطفال، وقراءة أطروحات التيارات المضادة للفن، والتعرف على عالم تداخلت علاماته، ومرموزاته، ومشفراته، حد اشتباك روافده، حتى يتطلب الحفاظ على (هوية) الفنان، قدرات استثنائية في التركيب، والصهر، والوحدة. فقد كانت الأمثلة لديه عديدة: بول كلي، مورينو موريني، جياكوميتي، بيكاسو، جورج رو، هنري مور، كاندنسكي ..الخ، وتجارب جماعة الجسر، والباهاوس، والتعبيريين ..الخ وهي تجارب لم تعمل على تدشينات من غير الحفاظ على ذلك (الروحي)، المهدد بالغياب، مما منحه ثقافة شفهية. كالتي مارسها فائق حسن. بنزعته الحسية، المرهفة، وليس بفعل القراءة، والانشغالات النظرية. كما لدى شاكر حسن وجبرا إبراهيم جبرا ومحمود صبري وجواد سليم مثلاً. فالتعلم عن طريق الممارسة، أثرى نزعته بالبحث عن الذي لم يجده (جلجامش)، إنما لم يرتد، ويتراجع، ولا اعتقد انه شعر بذلك حتى قبيل رحيله. فهو. ككاظم حيدر. كلاهما لم يعد لديهما الموت أكثر من حلقة أودعت بعض أسرارها في الحياة. وهو ما دفعه، منذ وقت مبكر، للعثور على مفهوم البناء، التكوين، كالذي صاغه فلاسفة سومر، خلاصة تجارب عملية لها روافدها، ومحركاتها. فالنحت لا يمكن عزله عن الجسد، والرسم ليس محض بريق للماهية، والفخار لا يمكن عزله عن لغز العبور من المجهول إلى التطبيقات العملية...، وكلها، عملياً، تتضافر لدى الجماعات التي أسست مجتمعها المعرفي البدائي في المغارات، وفي المعابد. فالسحر صاغ دوافع الانتقال من الوهم. والاحتمالات المتخيلة. لتدوّن، تحفر، مشفرات، هي الأخرى، مهدت لتحولاتها، كي تبقى أصول الضروريات. واللاوعي. قائمة في الوعي، وعبر ما سيكون عليه الأثر.

ففي مجسماته المجوفة، انشغال بالفراغ، فالكتلة تُحاصر، وتتحرر، كأنها تحاكي تحولها إلى أثير، وكمغادرة الروح الجسد، لأن اللا حدود التي شكلت الكتل، استدعته للتعلم من الطبيعة، مثلما لإعادة صياغة ما تم انجازه بالدوافع التي كونّت شخصيته: علاقات أنتجت تنوعها، ووحدتها، إنما لا علامة يمكن قراءتها من غير قراءات العلامات المجاورة لها، أو المخبأة، أو المماثلة، أو النائية. فالفخار النحتي يلوّن، كمعمار خيالي، لتسكنه كائنات افتراضية، ترفرف، وتغادر، وكأنها وحدها صاغت تلك الدوافع. فاللغز يتحرك عبر الأشكال في تنوعها، يسكنها، بتعددية دوافعه، ثم يغادرها، تاركاً مرارة شبيهة بالنشوة وقد بلغت ذروتها، لأن الجمر الذي لم يترك إلا رماداً، سيحافظ على ومضاته، وثباته، بقوانين تتطلب تدشينات عنيدة تسمح للأبدية ان تعبر. عبر المندثرات. لكائنات كونها اللغز، ولم يترك لها إلا ان تجعل منه مأوى للعبور، وليس للغياب أو الإقامة أو للدفن.

قلت انه في سنوات نضجه لم يفرط بطفولته، إنما الفنان الحكيم، في الأصل، ذاق رمادها. فالحكمة ليست فلسفة، ولا الفلسفة تحضيرات للموت، وإنما كل ما هو قابل لليقين، والغياب، ينحّل، يذوب، يتوارى، كي يمتلك (الشك) دينامية اللغز: ان اللا. مكان، أو الكون بلا حافات، ولا مرئيات، يسمح لهذا الحضور ان يظهر، كما

قال شكسبير، يتباهى، يتبختر فوق خشبة المسرح، قليلاً، ولا يمثل إلا الدور الذي لا يمتلكه، كي تشكل وحدة الوسائل، في تاريخ الأشياء (الأدوات) تضافر المحركات، إنما، في الذهاب ابعد منها، ومن ثم لا نهاية للومضات، إن كانت في غيابها، أو بانتظار ما هو مكمل لها، بدحض هذا الغياب.

[9] اللاشخصي ـ الشخصي

ثمة كثير من التيارات الأدبية/ الفنية، والفكرية، أعادت قراءة تشخيصات (هيغل) حول: موت الفن. كان الفيلسوف الألماني المنشغل بالمسارات الكلية، قد لاحظ ان أكثر التراتيل دحضاً للنفع، وأكثرها تمثلاً للروح، ما هي، في هذا السياق، أكثر من منجزات لها ثمنها، فهي، في الأخير، تعامل معاملة السلع. بهذا الاستبصار شخص هيغل. تمهيداً لماركس. مفهوم الاغتراب. فالمنجز المنتج. غريب عن صانعه، وعملياً، غدا الإنسان آلة، وكأنه يريد الاعتراف، من وجهة نظر ابعد، ان المحدود لا يصح له ان يمتلك قدرات تخص اللا محدود. فثمة فجوة ستتسع بينهما تعزل الإنسان حتى عن أثره.

فثمة: اللا فن، اللا رواية، وموت المؤلف، والانحياز إلى اللا شخصي، واللا ذاتي ..الخ، ظهر كتيارات مغايرة لـ: التعبير، وللرومانسية، وللرهافات، ولكل ما يخص الانحياز إلى الأنا، والانتقال، كرد فعل مجاور لعصر الآلات. وما بعدها، مع ازدهار الحواسيب، سمحت للحداثة ان تستبعد الذات، عن موضوعاتها، وتدفع بالعزلة، إلى عالم مقفر، موحش، وغير مؤنسن في نهاية المطاف.

وإذا كان إسماعيل فتاح، في سنوات دراسته، أكثر تأثراً بهذه التيارات، وأكثر ولعاً بالبحث عن التشذيب، كما في الموسيقا من غير أسماء، فانه سيواجه معضلات لا تخص حتميات (التماثل) في السلع، وأشكالها، وغزارة أعدادها، حسب، بل مواجهة طبائعه الشرقية، إزاء المنجز الأوربي ـ الغربي.

فنصوصه التشكيلية، في الرسم، حتى مطلع سبعينيات القرن الماضي، اشتغلت بتجريب قلل من أهمية الوجدان، والتأملات،

مستبعداً مفاهيم التعبير، والخلجات، عن نصوصه ذات الاهتمام بالمعادلات النظرية للعناصر، ومقاصدها غير المحددة، لجماليات قيد الاكتشاف.

فإذا كانت تجاربه قبل العودة إلى بغداد، وجدت مجتمعاً فنياً، ومعرفياً لها، مثلما جذبت، ومنحت الفنان آفاقاً، انحازت لتيارات فنية تذكرنا بما أنجزه (براك). وليس بيكاسو. فاتحة للتكعيبية، فانه سيتوغل في تشذيب الدرب، وليس في وسائل السفر، كي ينتج علامات، لا شخصية، ولا ذاتية، كأنما الإنسان، هنا، يؤدي واجباً تام الحركة، لكن بشروط مغايرة لصخبها، واحتفالاتها، لأن (الفن) ليس مرآة لذات. أو لعصر، بل تمثل لرهافة لا فسلجية، وكأنها تعمل خارج قيود الجسد، وضده، ولكن من المستحيل العمل من غيره.

إنها إشكالية مركبة، فثمة تعارض ما لم يحسم بين مفهوم السلعة. ومفهوم العمل الفني، إلى جانب نزعة الشرقي. الروحية، وربما غير العملية أو التجريبية، إزاء ما دعاه (توفلر) بالموجة الثانية، فضلاً عن استحالة استبعاد الخصائص المحركة للرهافة، غير المعزولة عن لغز الذات، وليس عن لغز العالم ككون مركب بحافات هي خارج مدى المدرك الذاتي. إنها إشكالية الحداثة بصفتها علامة دينامية؛ عملية ورمزية، لدخول أوربا في عصر ما بعد الصناعة (وما بعد الحداثة)، وبانتظار ما ستؤول إليه المصائر في ختام الحرب الباردة، وليس محض إشكالية فنان محمّل بخزين مستمد من موروثات وادي الرافدين. والشرق عامة.، سمحت لرهافته ان لا تتوارى في صياغات تفقد هوية صانعها.

على ان شغف الفنان بالاختزال اللوني، وتشذيب الأشكال، واستبعاد المؤثرات الفسلجية، والمكانية، وما يخص التتابع الزمني ..الخ، لم يلغ موت (موت) الذات. الفنان. ليتتبع لحظات انبثاقها. فاللاوعي لديه لم يدحض اشتغال أسطورة العاشق القتيل، ديموزي، في فنه، إلا ليؤكد نسق الأسطورة: الانبعاث، وتجدد الدورة، ذات الأصل السومري. وفي الفلسفات الهندية بعد ذلك.، وتمثلها في تحولات الفنان، وهو يعود لمعالجة موضوعات الجسد، بصفته ليس ملقى، أو معزولاً، أو منفياً، وإنما لصلته بآليات عمل تتجاوز اسر الحق، وقيودها.

فالرهافة ليست مطلقة، وليس عامة، مع إنها ليست ذاتية أيضاً، فهي شبيهة بالحرية، ما ان لا تقيد، لا تغدو انعتاقاً، بل صفراً. إلا ان ما من (رهافة) يمكن اكتسابها درجة (الفن) من غير ذات لديها خيرة، بعد الموهبة، في مهارات البناء، فإذا كانت دراسات الفنان. في بغداد وفي روما لأكثر من جنس من أجناس الفن. قد حررته من قيود العادات، فان التعبير. بالضرورة. سيتمتع بالخلاصات، وفي مقدمتها: دحض المصادفة، بل دحض اللا معنى، نحو غاية لا تتوقف عند خاتمتها، حتى على صعيد النص الفني. ذلك لأن رؤيته بفهم الوجود من غير زمن، أو تتابع، غدا بلوغه رهن عمل المصادفة. المقيد بما لا يحصى من المصادفات. كي يكتسب هويتها (ماهيتها)، حتى وهي لا تبرهن إلا على علامة ظهورها. وتواريها، أي: مسافة العبور من الموت إلى ما بعده، وهي مسافة الحضور بمحركاته. فالا زمن ليس هو. كمفهوم شبيهاً بموت الفلسفة وصولاً إلى موت الإنسان في فلسفات الرأسمالية، وتحول الإنسان إلى شيء من الأشياء. وإنما هو تحديداً اللغز ذاته الذي سمح له بالعبور من المألوف (المتوقع) والمقيد نحو: اللا مألوف، اللا متوقع، والطليق.

فالرهافة ليست محض رد فعل للذات كأنها فائضة إزاء تصادمات لا نهائية، وعبثية، وكأن فتاح الترك. بخبرة الحرفيين السومريين وصولاً إلى محترفي عصره. يكرر مقولة اينشتاين: الرب لا يلعب النرد. يؤكد ان رهافته وجدت معادلها بالذهاب ابعد من حدود الظاهرة: الجسد، الحركة، المكان، نحو أطياف ستسكن نصوصه الفنية، مشفرة برسائل مخبأة ومختزلة استثمرت رهافته بجعلها غير سردية، أو لغوية، إلا بحدود ما تمتلكه من باثات كخلايا. بمكوناتها اللا مرئية. عبر جماليات كان للذات فيها دورها، كماهية شيّدت حضورها، عبر الحساسية، بقصد غير مقيد، إلا بالعبور من التجريب، نحو النص الفني، خلاصة تؤكد تضافر تكاملها، واشتغالها في هذا الإرسال.

*فنان وناقد فني من العراق