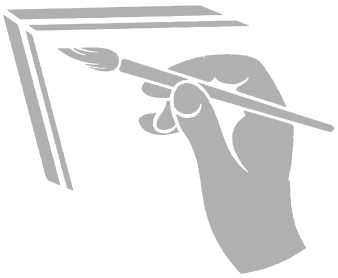


تجـــارب فـــي التشكيـــل البَصـــري

٧٣٠
ص ٢٨٣ الصالحي، خالد خضير
تجارب في التشكيل البَصري
خالد خضير الصالحي، ط١، البصرة، ديوان محافظة البصرة،
٢٠٢٣م، ٨٠ ص. ، ٢٤ سم
١ . الفنون التشكيلية، البصرة، أ. العنوان.
م. و.
٦٣٥ / ٢٠٢٣م

المكتبة الوطنية / الفهرسة أثناء النشر

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٦٣٥) لسنة ٢٠٢٣م

طبع في
جمهورية العراق ۞ محافظة البصرة
برعاية
ديوان محافظة البصرة

كل الحقوق محفوظة للناشر

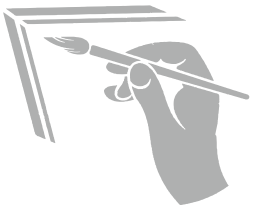
◇ جميع الحقوق محفوظة باستثناء اقتباس فقرات قصيرة لغرض النقد أو المراجعة، فلايجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب أو تخزينه في نظام الاسترجاع أو نقله بأي طريقة من دون الحصول على إذن مسبق من الناشر.

◇ All rights reserved. Except for the quotation of short passages for purposes of criticism or review, no part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without written permission of the publisher.

الطبعة الأولى
2023

ديوان محافظة البصرة
BASRA GOVERNORATE
Republic Of Iraq - Basra Governorate
www.basra.gov.iq/ar

تصميم جوان الجوهر



البصرة

تاريخ عريق وثقافة متجددة

سلسلة إصدارات تهتم بالشأن البصري تصدر عن ديوان محافظة البصرة

تجارب في التشكيل البَصري

خالد الخفيري الصالحي

ديوان محافظة البصرة
2023

المُحتَويات

مُقدّمة

◇ الفنان والناقد خالد خضير..

نصوص تَحيّدُ السَّرد لصالح العمل الفني

أ.م. د. قيس عيسى عبد الله

07

تخطيطات هاشم حنون:

تحية من ساحة التحرير لسائق التكتك..

09

معرض (هنّ) جنان محمد..

(التلاقح الجيني) بديلا للتعالقات البينية..

23

تخطيطات هاشم تايه..

الاندماج الاستعاري.. ثنائية (التحليل والتركيب)

37

الرسام طاهر حبيب

اللوحة.. طبقات اركولوجية، وروح لون اخر

53

مُقدّمة

الفنان والناقد خالد خضير..

نصوص تَحيّدُ السَّرد لصالح العمل الفني

أ.م. د. قيس عيسى عبد الله

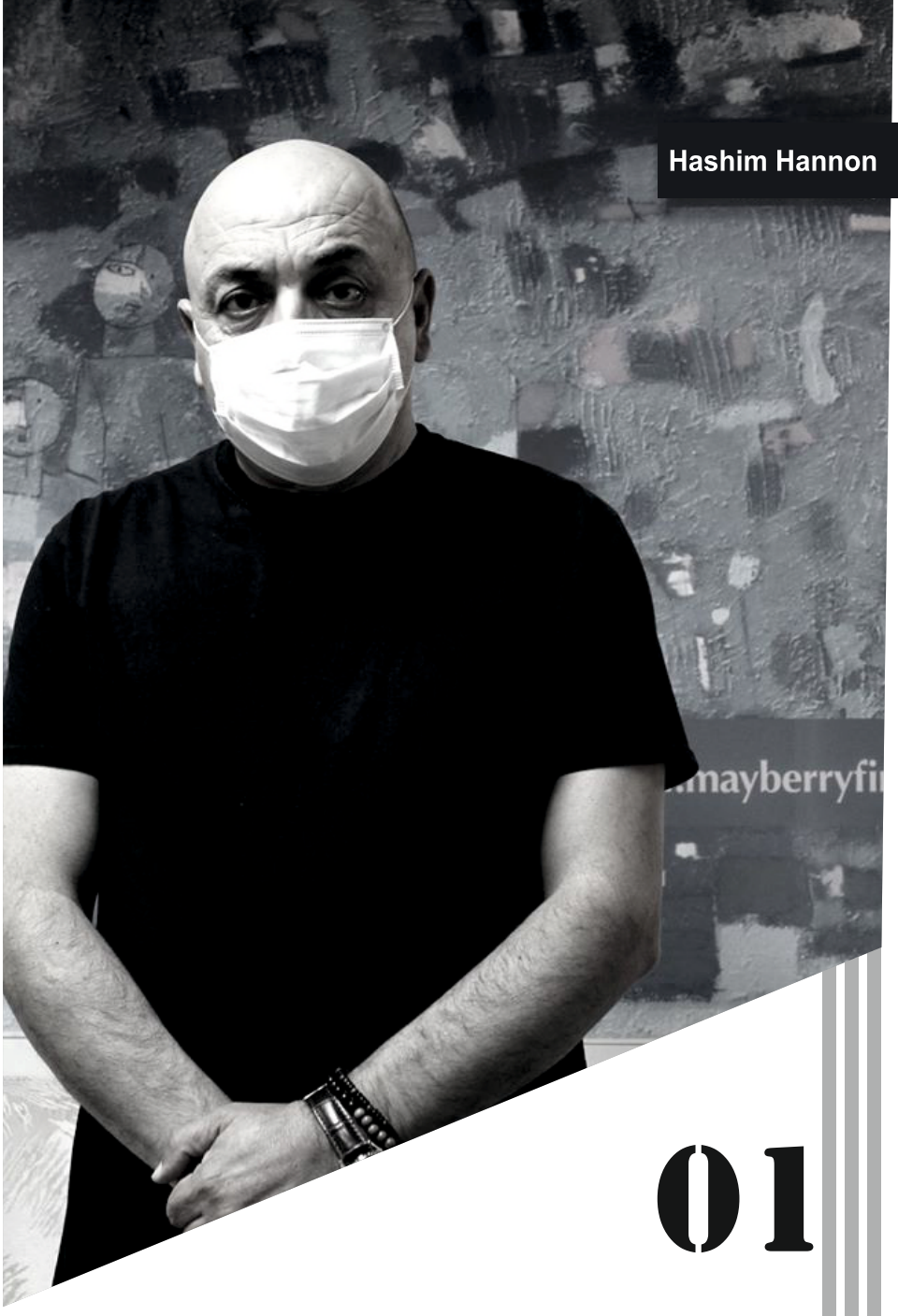
في مشروعهِ النقدي (الناقد خالد خضير الصالحي) يسعى جاهداً لتحييد السرد لصالح العمل الفني بوصفهِ (واقعةٌ مادية) وهي من تُنتج نصوصاً سردية توازي وجودها المادي.

حيث يشددُ الكاتب في هذا الكتاب على قيم التجريب للفنانين الذين هم مشروع الدراسة الحالية، لان التجريب كما يَصِفهُ الناقد «خالد خضير» (هو كسر لافقِ توقع المُتلقي للنص البصري) وهذا ما أكدهُ(آيزر في نظرية التلقي).

فالتجريب كتصـــــورٍ أول، في العمل الفني هو مجموعة صيرورات يتناســـلُ منها ســـرديات مُوازية لوجودها المادي البصـــــري. وفي تصورٍ ثانٍ يكون التجريب بمثابة تحدٍ للفنان يُساهم في تقويض الأسلوب الذي أتصـف به كثيرٌ من الفنانين في أزمنة الحداثة التشكيلية العراقية أبان الثلث الآخير من القرن العشـرين وما زالت بعض الـتجارب يُهيمن عليها الأســلوب الذي قَوَّض قيم الإبداع والابتكار كَمسـارات لبث الروح في الجديد والمُختلف.

إن اختيار الناقد الموفق لبعض الفنانين التشكيليين بتنوع نتاجاتهم التي أنصبت على محاولاتِ هَدم كل التعالُقات البصـــرية التي تميلُ إلى توثيق الصـــورة الفوتوغرافية من أجل بناء تصور تشـكيلي مُختلف في خارطة التشـكيل على صعيد الفن التشكيلي في محافظة البصـرة تحديداً وفي العراق بشكلٍ عام.

لذا تُعَدُّ هذهِ الدراسة جديدة من نوعها في رصـد هكذا تجارب، رُبما ستكون مِهاداً لطروحاتٍ تَصـطفُ بِجوارُها تَرفِدُ الوعي البَصـــري والمَعرفي للجمهورين المُتخصـص والعام برؤى عليمة وفنية ذات وعي نَقدي جمالي يَتصفُ به الفنان والناقد خالد خضير.



01

تخطيطـــات هاشـــم حنـــون :
تحية من ساحة التحرير لسائق التكتك..

(توك توك) ثلاثية العجلات

«تمرق عربة (التوك توك) ثلاثية العجلات صفراء اللون من بين حشد من المحتجين في وقت تدوي أصوات طلقات الرصاص في الهواء ويرتفع الدخان الأسود في الأفق، ويسحب متطوعون يرتدون سترات حمراء محتجا مصابا من الجزء الخلفي من العربة ويحملونه إلى سيارة إسعاف تقف في المكان، إنه إنقاذ غير منظم على طريقة بغداد خلال احتجاجات استمرت أسبوعا وحولت شوارع العاصمة العراقية إلى ساحة قتال.

لقد قتل أكثر من ١١٠ أشخاص وأصيب ستة آلاف آخرون في المظاهرات خلال ستة أيام، وذكر شهود عيان أنهم رأوا قناصة يقتلون أو يصيبون محتجين بالرصاص من فوق أسطح المباني. ويقول محتجون إن سيارات الإسعاف إما لم يكن بإمكانها الوصول إلى الضحايا في الشوارع المكتظة بالحشود أو كانت نفسها أهدافا للقناصة، ولذلك ملأ سائقو عربات التوك توك -الذين يكسبون عيشهم من نقل الركاب بالمروق في الشوارع- فراغ سيارات الإسعاف ونزلوا الشوارع لالتقاط الضحايا.

قال كرار صاحب عربة التوك توك الصفراء الذي أسرع عائدا إلى الحشد للقيام بعملية إنقاذ جديدة «أي واحد يطيح (يصاب) إحنا نشيله (ننقله). ماكو (لا توجد سيارات) إسعاف»، وأضاف أن سيارات الإسعاف التي تأتي لنقل ضحايا الاحتجاجات تذهب بلا رجعة. وتابع أنهم يقتلون الجرحى حتى في سيارات الإسعاف. وقال «الجرحى نشيلهم. نوديهم المستشفى. وهاي الرمي (إطلاق النار هذا) علينا واحنا طالعين سلميين لا عندنا سلاح.. لا عندنا شي»، وبينما فر المحتجون وسط إطلاق قنابل الغاز المسيل للدموع قاد سائق التوك توك حمراء اللون عربته إلى المكان وطلقات الرصاص تدوي قريبا منه.

وقال السائق:

«إن التوك توك ينقل الجرحى ويساعد المحتجين الذين وصفهم بالفقراء. وأضاف أن القوات تطلق النار على المحتجين وأن تلك العربات تـنقلهم إلى المستشفيات».

(المصدر: رويترز)

مُلَوِّن لا يخطط!

كتبت سابقاً عن تخطيطات «هاشم حنون» التي كان يطلعني عليها، تلك التي أنجزها قبل ما يقارب العقدين من السنوات فأدهشتني كثيراً، ليس فقط من طريقة انجازها، بل ومن إمكانية انجازها أساساً، فقد كنت اعتقد جازما، قبل ان اراها، ان هاشم حنون لا يمكن ان يخطط ابداً، مؤسساً اعتقادي على معرفتي المديدة به، بانه رسام لا يخطط، ولا يمكن أن يخطط، لأنه، ومشاكلوه، يفكرون (بطريقة ملونة)، فإذا به فاجأني وخطط، ولكنه رغم ذلك، لم يخطط بطريقة تقليدية مثلما فعل الآخرون، فقد كان فعل تفكيره (بطريقة ملونة) جاثما على تخطيطاته، فكل تلك التخطيطات التي انجزها قبل هجرته الى كندا، كانت ليست سوى مخططات اولية للوحات غير منجزة، او تنتظر الانجاز، بينما جاءت تخطيطاته قبل ٢٠١٩، منجزة بطريقة تجعلها مليئة بالخروم التي كانت مساحات لونية، والتي تتخلل الرسوم الان و(محتاجة) لتملأ باللون المتخيل، وهي تتناثر هنا أو هناك، انه يرسمها كما لو كانت مشروعا للوحة، أو ربما مخططا اوليا (سكيجا) ينتظر وضع اللون عليه لاحقا ليكتمل.

«البياضات والفراغات والانقطاعات»

يضع «هاشم حنون» فراغات (خروم) في تخطيطاته، تماما مثلما يفعل الشعراء في نصوصهم؛ فتكون تلك النصوص ميدانا لاشتغال (الفجوة) التي يصفها «محمد خرماش» بأنها «البياضات والفراغات والانقطاعات الموجودة عنوة في النص، والتي تسمح للقارئ بالتدخل بهدف ملئها، ولذلك يسميها إيزر (الفراغ الباني) وهي ما تشمل: الانفكاكات التي تدعو القارئ إلى وصلها، وإمكانية الانتفاء التي تدعو إلى التعصب ضد بعض ما يقدمه النص كحقائق أو مسلمات، وتحفز القارئ على التفكير والبحث عن التلاؤم وإيجاد الوضعية المشتركة... فالمعنى ينبني وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة... التي تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أو العناصر الغائبة... وأن القارئ... يجد فرصته في البياضات أو مواقع اللاتحديد التي يهيؤها النص ويتدخل، كشريك للمؤلف، في تشكيل المعنى. وهذا التدخل يكون بالعمل على سد الثغرات وتكوين الحقل المرجعي وتحويل مواقع اللاتحديد»، بينما تتحقق جغرافية هذه البياضات في تخطيطات «هاشم حنون» في الفراغ الناشئ من غياب اللون؛ مما يعني انها مفهوم (بصري) بشكل يجعل ملء هذه الفجوات البصرية (اللونية) هي الفاعلية الأهم التي يهيؤها الرسام هاشم حنون في تخطيطاته للمتلقي، وتلك اهم فعالية مطلوبة من القارئ في تلقّي هذه التخطيطات؛ وبذلك تكون هذه الفجوة خرقا، او احداثا لخلخلة في الوئام الطبيعي الذي يلف لوحات هاشم حنون الملونة؛ وبذلك فهو يخلق ذات الفجوة التي يصنعها مجايلاه الرسامان: «هاشم تايه» و«عيسى عبد الله» من البصرة، ولكن بطريقة معاكسة حيث يرسم هذان الرسامان لوحاتهما الزيتية بروح تخطيطية يشكل اللون فيها عنصرا مضافا، وقد يبدو أحيانا زائدا عن حاجة اللوحة التي هي مكتفية بدونه؛ بينما يغير «هاشم حنون» المعادلة فيرسم تخطيطاته بروح اللوحة الزيتية ويكون الخط هو ذلك العنصر المضاف.

تناصات ومرجعيات

انجز «هاشم حنون» تخطيطات (مختلفة) بعد عام ٢٠١٩ ونشرها في موقع «الفيس بوك»، وأيضاً كأغلفة لبعض الكتب التي صدرت في البصرة، وكانت تلك التخطيطات تتناص مع العديد من المرجعيات، خارج وداخل فن الرسم، فهو لا يتحرج من تفعيل كل الجينات الممكنة في الفن، أو خارجه، من تلك التي يمكنها ان تنتقل اليه بشكل عفويٍّ ويسيرٍ؛ لتندمج في لحمة منجزه تماما، الا انه ايضاً لا يتحرج من التناص الابداعي مع منجزه السابق كذلك، فيستل منه ايقونات اثيرة لديه، واشكالاً سبق ان احتلت مكاناً اثيراً في منجزه، فتتوالد مراحل تجربته بيسر؛ مرحلة عن أخرىٰ، مما جعل تحولاته قادرة علىٰ ان تحفظ اسلوبه الخاص وشخصيته المتميزة ولا تحدث اختلالات كارثية في طريقته بالرسم؛ رغم انها تضيف لمنجزه في كل مرة لمسة جديدة مؤثرة، فقد كانت اشكال شخوصه، في تجربة تخطيطاته هذه، تبدو وكأنها مستعارة من عمق تجارب الر سم الخمسيني العراقي من خلال اشكاله التي تبدو اقرب ما تكون الىٰ اشكال فائق حسن في لوحاته القليلة التي تاثر بها بدعوة (التعبير عن الطابع المحلي) والتي كان فيها يختزل اشكاله الىٰ مساحات لونية مسطحة نقية تقريبا، لقد استعار «هاشم حنون» تلك الاشكال، واستعار بنية واحد من اهم الموضوعات فب النحت البارز الرافديني القديم، وهو موضوع الموكب، حيث الاله الجالس علىٰ كرسي عرشه، وهو يستقبل التقدمات التي يحملها الموكب معه، وقد أدخلها هاشم خنون مختبره الشخصي، وها هو الان يزيح عنها دثارها الملوّن، ويحتفظ بمحيطاتها الكفافية التي كانت تصنعها الالوان المتجاورة، لتتحول عنده، في التخطيطات، الىٰ خطوط حقيقية وعلىٰ القارئ ان يعيدها سيرتها الاولىٰ باعتبارها خطوطا كفافية وهمية تفصل بين مساحات لونية بعد ان يكون قد ملأها ثانية بألوان خياله الشخصي.

أشكال طائرة فِي الهواء

إن انحسار الفجوة في تخطيطاته التي انتجها خلال الثورة العراقية التي اندلعت خلال عام ٢٠١٩ وما بعده، تم تعويضه من خلال ملء مكان الفجوات بالاشكال، وبشكل يجعلها ملموسة اكثر، ولا تعبأ الا بكلء الفراغات، حتىٰ وان تناقضت مع قوانين المنظور والمنطق، فصارت فاعلية الملء فاعلية انجزها الرسام بدل ان يضعها علىٰ عاق المتلقي، تماما كما يفعل صانعو البسط والمدات والسجاجيد الفطريون، وكما كان يفعل «مارك شاغال» من رسامي العصر الحديث حينما تتناثر اشكاله طائرة في الهواء غير آبه بما سيقوله الاخرون المتمسكون بقوانين المنطق والحياة وغيرها من الذرائع التي لا يلفت اليها الرسم الان الا قليلاً.

حقائق الادب وقوانين الواقع

ان حقائق الادب (السرد علىٰ وجه الخصوص)، رغم كل ما قد تمنحنا اياه من معرفة احيانا، فلا يمكن الاستناد اليها باعتبارها جزءا من حقائق التاريخ، ولا يمكن الاستناد اليها باعتبارها تاريخ وقائع او قوانين، فالشخوص الطائرة عند ماركيز، و(المسخ) الذي كتب عنه كافكا، والشخوص الطائرة فِي لوحات شاغال، ليست تحديا لقوانين الجاذبية، او لقوانين الواقع، بل اعادة تأسيس (لقوانين) الرسم التي هي ليست بالضرورة ذات صلة بقوانين الواقع، فتوزيع الشخوص علىٰ مساحة اللوحة، تفرضه قوانين اللوحة وحاجتها الىٰ ردم الفراغات فيها، ولا تفرضه بالضرورة، قوانين الواقع، وهو ما فعله «هاشم حنون» حينما وزع اشكاله علىٰ فراغات اللوحة، تلك التي كانت تملؤها الالزان في لوحاته الملونة، فظهر قسم منها طائرا في الاعالي، وقسم منها منطرحا في الأرضية، والقسم الاخر تفجر الىٰ اجزاءً

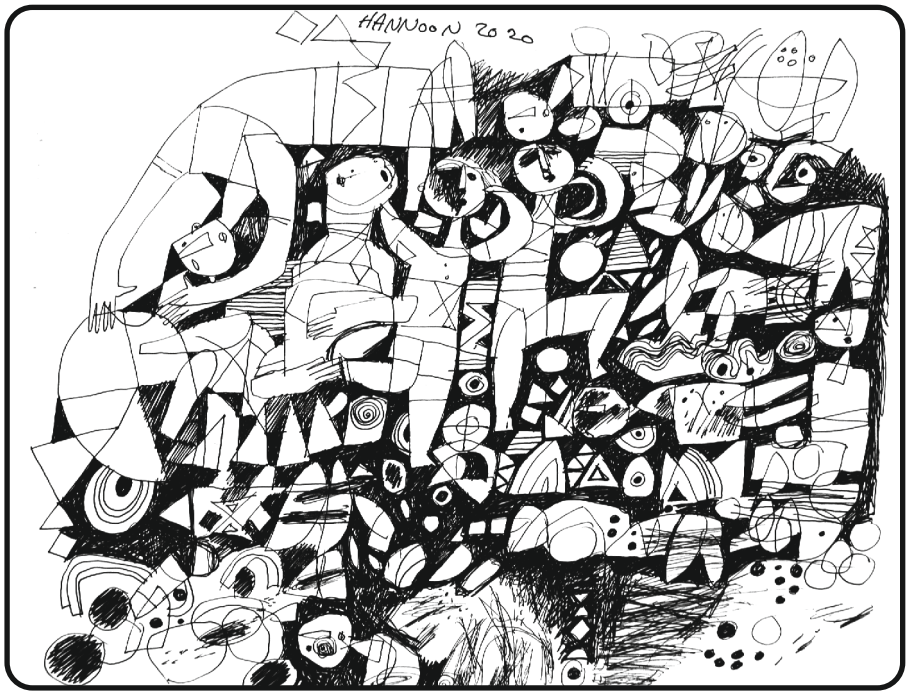
مبعثرةً وموزعة في انحاء اللوحة، كما تناثرت شخوص لوحة الجورنيكا في كل مكان.

الوجود الثقيل

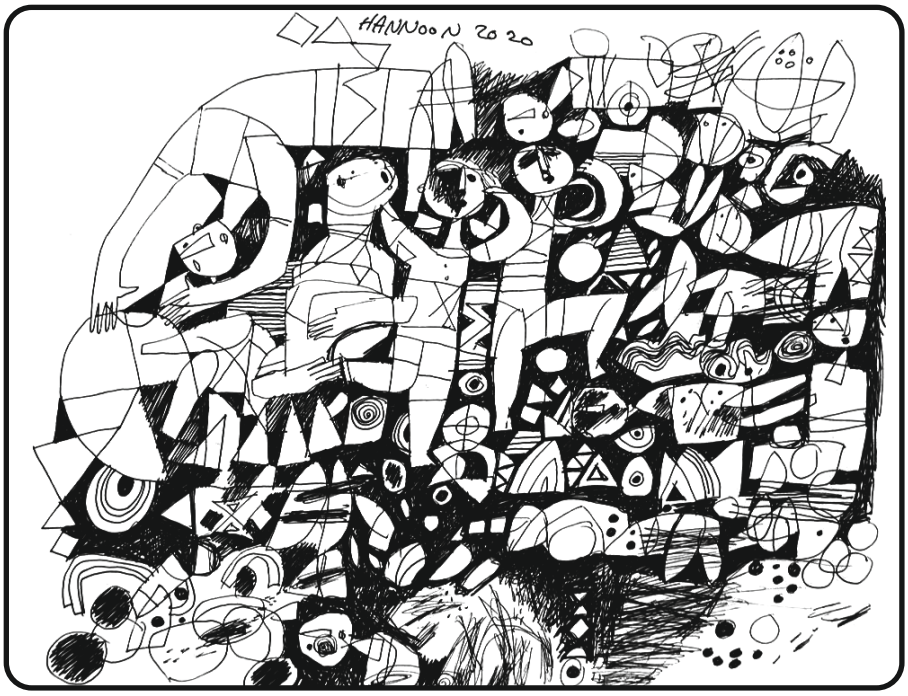
يظلل هاشم حنون اجزاءً من تخطيطاته، ويترك اجزاءً اخرىٰ خطوطا خارجية فقط، وفي ذهنه ان تتخذ الاشكال الداكنة في التخطيط وجودا ثقيلا ورئيسا تستند عليه اللوحة في تشييد مرتكزاتها، بينما لا تتخذ الاشكال التي حددت بالخطوط الخارجية فقط سوىٰ وجوداً شبحياً متناغماً ومندمجاً بقوة، بل ومندغما في سطح اللوحة ودرجاتها اللونية.

يعود «هاشم حنون»، في تخطيطاته، الىٰ مراحل مبكرة من تجربته حيث كان يحمل في قرارة نفسه قدراً من القداسة للشكل الواضح، أي الشكل الذي يبدو أهم ملامح العمل، وتستبين ملامحه بشكل جلي، بينما كان ذلك الشكل قد هجر ملامحه الواضحة، والمستقلة بعد معرضه الذي اقامه عن الشهيد في قاعة الرواق عام ١٩٩٠، وكانت اعماله فيه تعبيرية اشتغلها الرسام بعناية فكانت معالمها واضحة، ومدروسة، تماما كأشكاله في تخطيطاته التي انجزها مؤخرا، وفيها يؤكد هاشم حنون تقديسه للشكل وحدوده الواضحة والقاسية، ويعيد فيها تقديسه للخط ودوره في بناء تلك الأشكال، فقد كان هاشم حنون ومنذ بداياته الأولىٰ قد فتن بالنحت العراقي القديم، رغم انه لم ينجح بتوظيفها بطريقة تقنع الذين يعتقدون أن الروح المحلية لا تعدو أن تكون (استثماراً) لأشكال سبق لفناني هذه الأرض أن استخدموها في حقب غابرة، إلا أن هاشم حنون لم يسمح لنفسه أن (ينسخ) المنحوتات العراقية الرافدينية القديمة، كما فعل العديد من الرسامين المتفوقين

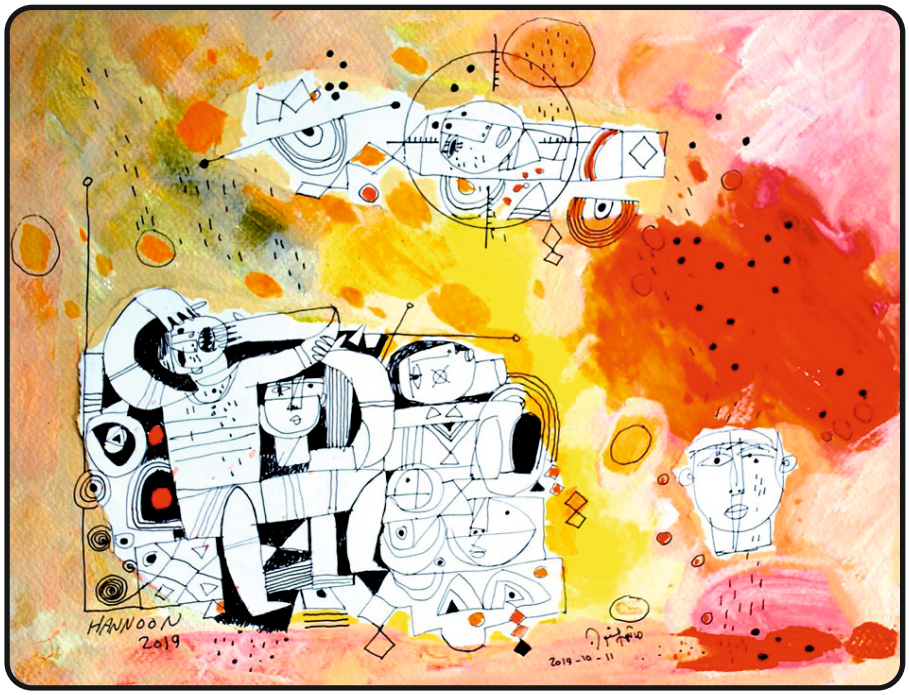
أكاديميا، بل كان يحمل روحا نقدية قاسية تجاه منجزه بدرجة لا تسمح لـه بـالتردي إلى درجة النسخ؛ فكان يكتفي من تلك المنحوتات بروحها البصـرية التـي تتمظهـر ببعض (البنى الايقونية)، فكانت أهم تلك التشكيلات: أيقونة الموكب، حيث الملك الذي يتقدم الجحفل في حضـرة الإله، حاملا ومعيته الهدايا والنذور إلى الآلهة، فكان ينسج لوحاته من مواكب تقطع اللوحة عُرضا من اليمين إلى اليسار دائـما، وهـا هـو هنا ينثر تلك الجحافل في تخطيطاته كما كان ينتشـر المتظـاهرون بطريقـة عشـوائية في ساحة التحرير، وهي تتقـدم في حضـرة البصـري الكـاليغرافي المتحقـق أولا، وفي حضـرة اللوني المفترض ثانيا، حشود كانت قد تحولت في لوحاته الملونة (التجريدية) إلى نثار من بقع لونية، تتحول هنا إلى أجساد مقطعة ومحترقة لشباب خرجوا يبحثون عن وطن لا موطئ قـدم لهـم فيـه، فمـنحهم هاشـم حنـون وطنـا في تخطيطاتـه، في المساحات التي كانت فارغة وتنتظر امتلاءها بـاللون، فبعـد ان كانـت في تخطيطاتـه السابقة مساحات فارغة، تتحـول الان الى، مـا يسـميه «هربـرت ريـد»، (فراغـات صلبة) تتخذ شكل كتل، وأشباح تصنعها الخطوط الرفيعة التي تقطـع الرقعـة جيئـة وذهاباً، وهي لا تحمل في حضـرة البصـري هنا إلا خطوطها، ومقترحاتهـا اللونيـة، متحدية قوانين المنطق، وقوانين الجاذبية الأرضية، حيث تتطاير الأشكال على مساحة اللوحة بحرية لا مثيل لها تذكّـر بتراكيب لوحات وإشكال شاغال كما قلنا سابقاً.


HANNOON 2020

HANNOON 2019
2019 - 10 - 30


HANNOON 2020

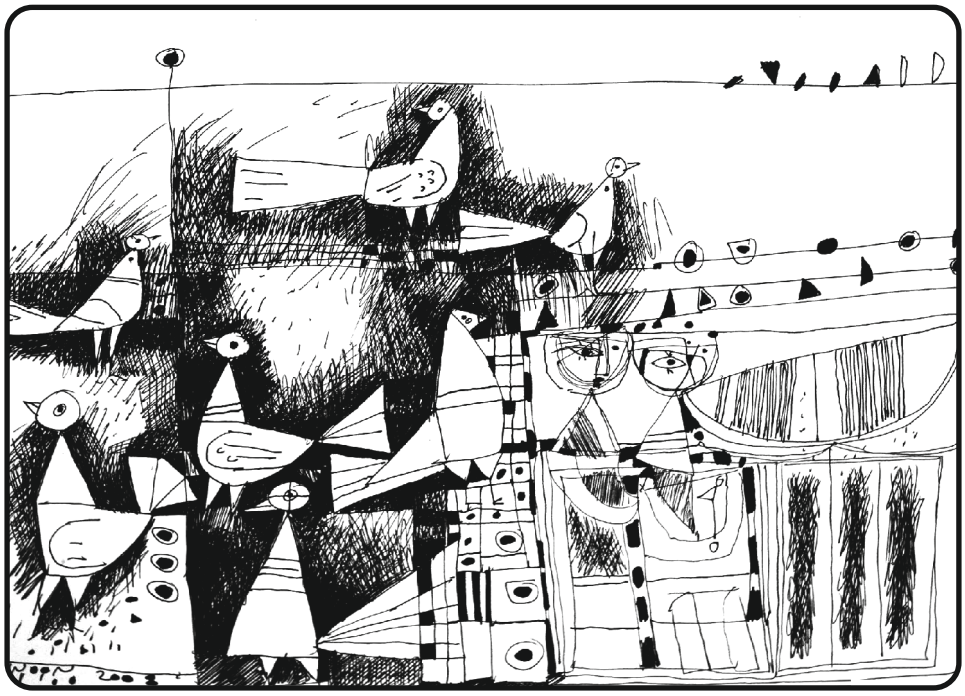
علي المتني
علاوي
HANNOON
2019

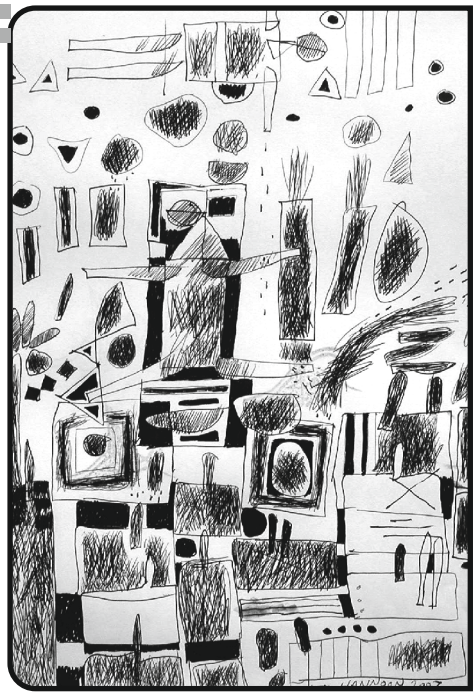

HANNOON
2019
2019-10-11

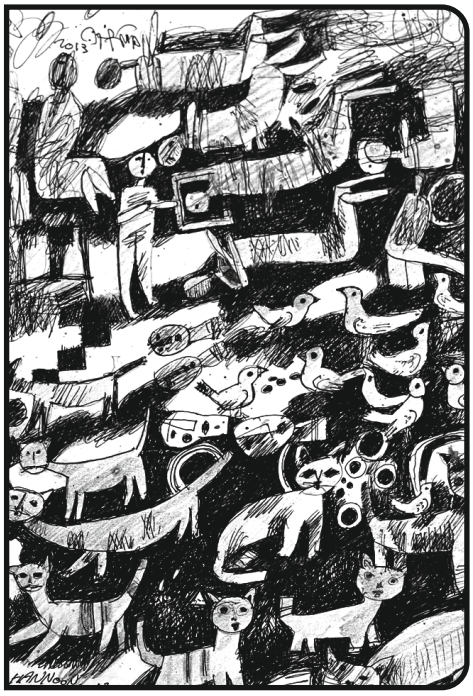
STOP KILLING PROTESTERS
HANNOON 2019
2019-10-14

الله اكبر
الثورة
قطع V
2019-10-23

الله اكبر
HANNOON 2019
2019-10-14







Jinan Muhammed

02

معــرض (هــنّ) جنان محمد..

(التلاقــح الجيني) بديلا للتعالقات البينية..

الرؤية المدونة لمنحوتات «جنان محمد»

كتبت د. «جنان محمد» في مطوية معرضها (هن):

في الفن؛ عندما نسلك مساراً جديداً، فإن رغبتنا تدفعنا لاكتشاف ما تخبئه الاشياء في عمقها؛ لنفهم ما علينا أَن نُظهره منها؛ أما لنعالقه وننسجه بتجاربنا السابقة، او لنؤسس به فهما للانفتاح على قيمة التجريب المختلف. وبين هذا وذاك، تبقى التجربة – عندما نمارسها بمتعة – هي الدافع لتجدد الفنان وانفتاحه نحو الفضاءات الأوسع.

هكذا كانت تجربتي الأولى مع الطين في معرضي هذا، والتي استغرقت ثلاث سنوات – منذ ٢٠١٧ الى ٢٠٢٠– مارستها بشغف الاكتشاف ومتعة ترقب النتائج. لم تكن مجرد رغبة لتشكيل تكوينات خزفية معتادة، أنما أن أنقل تجربتي في الرسم واللون الى الخزف والنحت، لاكتشاف ما يمكن أن يتحقق عند تلاقح تلك التقنيات؛ وكيف أصوّر ايماءات النسوة ومشاعرهن وشاعريتهن ووحدتهن؛ وحتى ثرثرتهن، عندما يتحررن من سطح اللوحة ذا البعدين الى مشهدية الفضاء الأوسع والأعمق، في ممازجة يمكن لي أن أدعوها بأنها تحققت بتقنية (التصوير الخزفي)، وذلك هو شغف الاكتشاف.

هذه المجموعة من الأعمال، على الرغم من أنها تجربة اسهمت في إنضاج الوعي بجمال وقيمة المزاوجة بين التقنيات والخامات؛ لكنها لن تجعل مني خزّافة أو نحاتة، إنما أن اكون متجددة، لأكتشف من خلال الفن عمق الاشياء الاخرى؛ وأصّور بالرسم كل متخيلات تلك الأشياء، فالتجديد يمنح الحياة ديمومتها.

(جنان محمد ٢٠٢١)

معضلة العنونة والاستنادات الخارج مادية

نحن نفهم العمل الفني، والفنون التشكيلية، باعتبارها واقعة مادية تنتج هوامشَ سرديةً لا حدودا مقننة لها، والفنون التشكيلية فن مادي غير سردي، لكن تشابهاتِ اشكالِهِ مع اشكال الواقعِ تجعلهُ ينتج سردياتٍ (هوامشَ) على جوهره المادي. وان عنوان المعرض (هُنَّ) له قوةٌ سرديةٌ جاذبة، يشكلُ بفعلِها مكيدةً ومنزلقاً سردياً خطيراً، لذلك فإن اول امر فعلْتُه في مقاربتي لأعمال هذا المعرضِ انْ جعلتُها تواجهُني دونما عنوان معرض، ودون عناوينِ أعمالٍ ان وجدت، وقد كنا طوال السنواتِ الماضية نحاول ان لا ننشغل كثيراً، لا بعناوين المعارض، ولا بعناوين الاعمال؛ لأننا ببساطة نعتبر عناوينَ المعارض، وعناوينَ الاعمال، (معلومتين مدونتين)، أي نمطا من الموجهات القرائية التي تقع (خارج مادية) العمل الفني، وكذلك نعتبر ما يكتب منتِجُ العملِ الفني مقترحا للتلقي، يقف على قدم المساواة والاهمية مع كل ما سيتلو انتاجَ العمل الفني من مقترحاتٍ للتلقي، لذلك نحن نتعامل معه بطريقة انتقائية، فنأخذ منه ما يتطابق ورؤيتنا، مثلا حينما تكتب الدكتورة جنان محمد في مطوية معرضِها، عن موضوعاتها، وتعتبره «حشوداً من النسوة الملونات ببذخ، بشكل يحاول اظهار مشاعرهن، وشاعريتهن، ووحدتهن، وحتى ثرثرتهن»، نحن نتعامل مع هذا الراي باعتبارِهِ جزءا من موضوعات المعرض التي تشكل مناسبةً لإنتاجِ تجربةٍ فنية، لكننا نتفقُ معها حينما تكتبُ، بأن جوهرَ التجربة، محاولةُ اكتشافِ: ما تَخبئُهُ الاشياءُ في عمقها، والابقاءِ على (ما يجبُ) الإبقاءُ عليه باعتبارِه جوهراً أصيلاً[1].

(١) معرض حامد سعيد الذي جاءت عنونته في جزء كبير منها بسبب مناسبة النص الوجيز وهي بحث عن عنوان اخر لقصيدة النثر، فكان عنوان معرضه موجها قرائيا لبعض من كتب عنه.

التأرجحُ بين الأنماط

يعتبرُ هربرت ريد في كتابه (النحت الحديث) ان «الريليفات والبنائيات تتأرجح بغموض بين الرسم والنحت»، بينما نحن نرىٰ ان، اعمال الفنانة التشكيلية د. «جنان محمد» الـ(ـرسمـ/ ـنحتـ/ ـخزفـ)ـية لا تتأرجحُ بين هذه الأنماط، انما تتكلكلُ في منطقة بينية تجمع بثقةٍ تخومَ: الرسمِ والنحت، الذي ذكرهما ريد، واضافتٌ لهما فنَ الخزف؛ فتنفتح الاجناس والانواعُ وتزول الحدود بينها، فيفاحئ العمل الفني (ذخيرة القراءة) البصرية لدىٰ المتلقي الذي يحار في استدعائه أيا من افاق توقع الاجناسيات الثلاث كعدّة يتمترس بها في تلقي معرض (هن) المقام الان في جمعية التشكيليين العراقيين فرع البصرة..

القيم اللمسية

رغم ان متلقّي الفن (غالباً)، نقول غالباً، ما يعتبرون الاعمال الفنية المجسمة نحتا، الا ان اهم صفات (النحتية)، براينا، احتفاظ المنحوتة بصفة (القيم اللمسية) الناتجة عن الإحساس بالحجم والكتلة، والتفاعل مع الفجوات والنتوءات، بل ونعتبر (القيم اللمسية) احد اهم اليات الإحساس بالنحت وفي تلقيه، فقد كانت منحوتات «عبد الرحيم الوكيل» تدفعني كمتلق الى لمسها للاحساس ببرودة مادتها (المرمر)، وهذه هي القيمة اللمسية، وهي جذر الرغبة في الطواف حول المنحوتة (الحجر)، وهي اهم سمات النحت، وتشكل نزوعاً بشرياً في الطواف والحج وملامسة واستدعاء الطاقة التعبيرية للحجر من خلال اللمس.

يؤكد (هربرت ريد) انه «ينبغي للنحت ان يدعونا للمسِه، والتعاملِ معه كشيء»، وهو ما تحقق تماما في المنحوتات (الملونة) بلون احادي مشتق من صدأ الحديد، دون تزجيج، فقد كنت اجد نفسي مدفوعا الى لمسها لإتمام عملية التلقي، بينما لم نشعر بحاجتنا الى النزوع الى (اللمسية) كثيراً في تلقي اعمالها الملونة والمزججة، والسبب براينا هو ان الانماط المتاخمة للنحت، وهي الرسم والخزف، قد شاركت

النحت هيمنته الاجناسية في اعمال جنان محمد، واضعفت هيمنته على التجربة الفنية، بل انها دخلت كشريك فاعل في تكوين (اجناسية خاصة) بهذه الاعمال.

التعالقات البينية (الاشتغال على التخوم):

قد لا أكون مجافياً للحقيقة حينما اعتبر ان اهم مخرجات المعرض هي (التعالقات البينية)[1]، وهي تعالقات تختلف عن تلك التي عند «غسان غائب» مثلاً، حيث تجري بين العمل التشكيلي ومؤثر خارجي (خارجـ/ ـمادي)ـة العمل الفني هو النص الشعري، وما يحدث عند «جنان محمد» امر مختلف فهو «أعمق من مجرد استضافة الاشعار، والإنطلاق من بؤرتها المركزية لتوليد عمل بصري مكافئ لها أو مفسر. تلك وظيفة الفن التوضيحي الذي تعهدته.

تعالقات الجوهر المادي للعناصر

بينما تحدث التعالقات عند جنان محمد داخل الجوهر المادي للعناصر المكونة لأعمالها، وبين المواد التقليدية للانماط التشكيلية المتعددة الثلاثة، أي الرسم والنحت والخزف.

ان اول التعالقات هي التعالقات المادية بدءاً من مادة التكوين الاولى (الطين)، التي استغرقت من تجربتها السنوات من ٢٠١٧ الى ٢٠٢٠، ما بين الطين المنحوت، ثم المفخور، ثم الملون، بتقنيات الرسم، ثم المزجج.

(١) المتعالقات النصية (وتسمى ايضا بالمتعاليات النصية): مجموعة من العلاقات النصية المتناظرة المباشرة وغير المباشرة. وتم تعريف المتعالقات النصية بكونها كل ما يجعل نصَ يتعالق مع نصوص اخرى بصورة صريحة او ضمنية. او كل ما يجعل نصا ما في علاقة ظاهرية او ضمنية (خفية) مع نصوص اخرى. وهناك من عرف المتعالقات النصية بانها علاقة حضور متزامن بين نصين او عدة نصوص عن طريق الاستحضار. وتتخذ عادة صيغة حضور نص داخل نص اخر ولا يعد ذلك سرقة ولكن من الممكن اعتباره قرضا غير مصرح به وما ذكر ينطبق على المتعالقات في الفن التشكيلي..

التعالق الثاني الذي تحقق بين الاعمال وبين التجارب الشخصية للفنانة ذاتها مما جعل اشكال النسوة تقترب من سمات جنان محمد ذاتها؛ فتعكس انثيالاتها: وجوها، واحزانها الشخصية، وشخصيات مشابهة لها بدرجة ما؛ فتذكرنا بالنحات «مارينو ماريني» الذي تنامى الفزع في منحوتاته الفارس والفرس، فوصلت في اواخر أيامه الى منتهى الفزع حيث يسقط الفارس الى الأرض، أجد ان الفزع قد وصل في المنحوتات النصفية غير المزججة لـ«جنان محمد» الى حدود قريبة من الصرع حيث تلوي نسوتها اعناقهن بالم مرعب.

الانفتاح على التجريب

ان انفتاح المعروضات على قيم التجريب الذي هو جوهر الفنون كلها، وهو القيمة العليا في طريق الفن في سعيه الى امرين:

اولهما، توسيع مديات الاكتشاف والنتائج.

ثانياً، زحزحة افق التوقع التقليدي للمتلقي في تلقي الأعمال المعروضة وانتهاء هيمنة اي من الانماط المكونة منفردة؛ وبذلك فهي تكسر افق التوقعات الممكنة للأنساق التي اشتغلت عليها مجتمعة، والتي ترسخت كـ(قواعد) ثابتة ومكرسة في ذهنية المتلقي، وهو الطريق الوحيد ليجدد الفنان نفسه بشكل متواصل.

ثالثاً، هنالك نوازع فنية متأصلة (انماط فنية عليا) في الثقافات البشرية، وقد توصلت اليها الثقافات المختلفة دون الحاجة الى مثاقفة مباشرة فيما بينها، ومن هذه الانماط الفنية العليا واهمها (الوضع الامثل)، الذي ليس موضوع حديثنا اليوم، الا ان ما يهمنا كثيراً هنا (الكائنات المركبة)، هي الموضوع المهم والمحرك الاكبر في معرض (هن)، رغم اننا معنيون هنا بكائنات مركبة من نوع مختلف اخر ناتج تعالقات مادية مركبة.

يأتي تركيب هذه الاعمال جزءا من النزوع البشري في اجراء، ما يشبه (التلاقح

الجيني) بين هذه الأنماط التشكيلية المتباينة مادة وتقنيات، باتجاه محاولة انتاج نوع هجين من اختلاط الفنون الثلاثة بنتاج أسمته الفنانة (التصوير الخزفي)، وهي كائنات نسوية مركبة (ماديا)، تعيد الى اذهاننا محاولات البشرية في تخليق كائنات خرافية مركبة من اشكال مأخوذة من عدد من المخلوقات لتنتج مخلوقات أسطورية مركبة: كالسنتور والتنين والفينيق وميدوسا والغرفين (أبو الهول).

رابعاً، جاء هذا المعرض لجنان محمد جزءا من محاولتها نقل مكتشفاتها التقنية في الرسم واللون الى النحت والخزف، لاكتشاف ناتج هذا التلاقح.

محاولة جينالوجية

اعتبرُ معرض «جنان محمد» محاولة جينالوجية[1] من نمط خاص تهدف الى إحداث مزاوجة جينية من: النحت بالطين، والرسم عليه بالاكاسيد، لاجل تحويل المنحوتة الطينية الى خزف باعتباره ناتجا نهائيا متحققا لغالبية المعروضات، وبذلك يخرج العمل من اشتراطات كل نمط تشكيلي منخرط في التجربة، ومنها مثلا، تحرر الاعمال من ربقة البعدين الذي يكبل تقليديا لوحة الرسم، كما تحررت الاعمال من اشتراطات اللمس في تلقي النحت، كما تحرر السيراميك من اية نفعية قد تجعله قطعة يمكن ان تستخدم لغير القيم الجمالية.

(١) معنى مصطلح الجينالوجيا (Genealogie)، البحث عن الأصل في المفهوم. يكتب (عماد الحسناوي): ان «لا تتوقف مهمة مفهوم الجينالوجيا على تقوية المفاهيم وإرجاعها إلى أصولها العميقة والحقيقة، هو تساؤل عن الأصل النفسي والفيزيولوجي لمفاهيم الثقافة والمعرفة، وهو أصل مُحجّب ومقنّع، ولا يمكن إماطة اللثام عنه إلا بواسطة تحليل اللغة».

03

تخطيطـات هاشـم تايـه..

الاندماج الاستعاري.. ثنائية (التحليل والتركيب)

تنافذ البساطة والقوة في التكوين الخطي

«هاشم تايه»، هو غير «هاشم حنون» ولكنهما معاً من البصرة، رسام متعفف، لا يحب الشهرة، بل قل لا يسعىٰ إليها، فجلّ ما يطمح إليه هو ان يعبر بالرسم، وهذه عنده رسالة لا قبلها ولا بعدها !، كتبت عنه ثلاث مرات سابقة، ولكني أجد نفسي- مدفوعا للكتابة عنه رابعة، فأن مرور الوقت يكشف للمتابع الأركولوجي طبقات خفية، طبقة بعد أخرىٰ، وكل واحدة منها تقود مجرىٰ الكتابة تجاه مسرب جديد آخر، وبشكل يمكن الإدعاء معه ان تجربة متعددة الطبقات لابد وأن تتيح إمكانية كتابة متعددة المسارب.

في كل كتاباتي السابقة كنت أحاول ان اعكس توجها طوبوغراقيا في دراسة التجارب الفنية التي تناولتها، فكنت أحاول ان أضع دراسة التكوين (= البنية) هدفاً لي، وهو ما حاولته، في دراستي هنا لأعمال الرسام «هاشم تايه»، والتي سوف تقتصر علىٰ تلك الأعمال ذات البنية الكاليغرافية، وهي قد تكون أعمالاً بالألوان الزيتية، ولكن بنيتها تتخندق مع الأعمال التخطيطية، وكأن اللون فيها لم يتنافذ كفاية مع بناء اللوحة، فبقيت بنيتها كاليغرافية تشي وكأنها تخطيط تمت إضافة اللون إليه، في مرحلة لاحقة فلم تغير تلك الإضافة علىٰ طبيعة العمل شيئاً، وبذلك فنحن نعاملها وكأنها لوحة تخطيطية من وجهة النظر الطوبولوجية، وسوف نقصر اهتمامنا علىٰ تكوينها الشكلي الكاليغرافي، مع بعض الإهمال لمتيرياليتها، وهذه الملاحظة الأخيرة لا تصح علىٰ الأعمال التخطيطية بالحبر الصيني، فأن تناولنا لها يتضمن (المتيرياليتي) كون الخط الأسود هو الذي يبني اللوحة وحيدا، فيغلق الأشكال، ويردم الفراغان ويقوم بكل المهمات.

يقيم الرسام (= المخطِّط هنا) هاشم تايه أعماله علىٰ تنافذ استعاري بين مستويي العمل لديه: البساطة و القوة، والبساطة تعني ببساطة التخلص من الشوائب الزائدة في الشكل، وهو توجه تقليلي يحاول الاكتفاء بأقل قدر من الخطوط الضرورية لبناء

الشكل، تماما مثلما استخلص (بيكاسو زبدة كتاب براساي المسمى (أشكال خطوطية جداريه Graffiti) في فصل (ولادة الوجه) وهي تجميع لصور فوتوغرافية لوجوه نفّذت من ثقبين أو ثلاثة ثقوب في جدار، وقد درس «بيكاسو» هذه التخطيطات باهتمام بالغ وعلق بأنه كان يعمل وجوها كهذه، وأن ثقبين هما رمز للوجه الإنساني، وهو ما يكفي لأبرازه من غير تجسيد بهذه الوسائل البسيطة، وكذلك أنجز «بيكاسو» تخطيطات لم تكلفه سوى خط خارجي وحيد كاف لأبراز كثافة وامتلاء الجسد الإنساني، وهذا هو ما فعله «هاشم تايه» تماماً، فكما يصنع الصغار الوجه الإنساني من كلمة (ملح) التي يمطون نهاية الحاء لتشكل دائرة تلتف حول الميم لتلتقي مع رأس اللام، فقد كان يطلق حركة نقطة (من مكان مجهول من الشكل) خط يصنع أشكالاً طوبولوجيا مغلقة، ينتهي من حيث يبتدئ، يحيط الشكل، فيصنع بذلك شكلاً مغلقاً معزولاً، بالخط الخارجي عن بياض الورقة المحيط به، تماماً كما كان يصنع العراقيون القدامى جداراً محيطاً لمعابدهم بهدف المحافظة على قداستها بعزلها عن المحيط الخارجي، وكانوا يسمون ذلك الجدار كيسو، خط لا بداية له هنا ولا نهاية، يبتدئ من أية نقطة وفيها ينتهي لصنع أشكاله المغلقة، خط لا انقطاع فيه، ولا وجود لتعاقب ارسطوطاليسي- من البداية مروراً بالوسط وانتهاء بالنهاية، هو زمن متعاقب مستمر ابدي لا ينتهي، فلا وجود إذن لزمان يمكن ان نؤرخ له بتحرك النقطة، وكأنما انهت الحركة الدائرية للنقطة البعد الزماني الذي يستوجب تسجيلا للتطور الخطي.

يتجسد البعد الآخر للتكوين (= القوة) في جرأة الخط، أو جرأة النقطة التي يبدو أنها تعرف مسبقا خط سيرها، لذا تترك أثراً لها خطاً قوياً محفوراً على بياض الورقة، يمتلك حدة واضحة، خط يمتلك ثقة ومقدرة على فصل مساحتين من نفس اللون (=الأبيض)، لذا فهو خط حقيقي يختلف عن المحيطات الكفافية الوهمية التي تفصل مساحتين لونيتين مختلفتين عن بعضهما، وذلك راجع الى ان التكوين الخطي تصنعه

خطوط حقيقية (محفورة) على بياض الورقة يصنعها المداد الأسود الفاحم.

هيمنة السلطة الشيئية (المتيريالية)

إيماناً منا بكمون نمط من الجينالوجيا الثقافية من خلال (واقعة جينية) ذات طابع شخصي تنتقل من مرحلة لأخرى في تجارب الفنانين التشكيليين ونحن هنا نستعيد انتقال هذه الجينالوجيا عبر التحولات التي مر بها الفنان التشكيلي «هاشم تايه» كملون، ومخطط، ونحات، فهو منذ بواكيره الاولى، وتحديداً منذ معرضه الشامل الذي أقامه في قاعة اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة في ٦/ ١٠/ ١٩٨٩، كان يأخذ باعتباره استثمار الطاقة التعبيرية للمادة التي يشتغل بها، والفعل المؤثر لطبيعة المادة المستخدمة، وحدودها التعبيرية على تجربته، حيث كانت المادة تلقي بثقلها على تجربته الفنية، فكان يسلك استراتيجا مختلفا في كل مرة يبدل فيها المادة المستخدمة في إنجاز اعماله، وهي ليست إستراتيجيات متناقضة، بل يمكن القول أنها متتامة وتحتمها طبيعة المادة المستخدمة التي تنوعت بين: الألوان الزيتية، والألوان المائية، والحبر الصيني، وأحياناً تكون مواداً (استثنائية) مثل الكارتون المحروق! الذي استخدمه مادة وحيدة في معرض أقامه في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (كولبنكيان)، والألوان النباتية (العطّارية) أي التي كان يجمّعها، ويركبّها العطارون المشتغلون بالتوابل والعطور وما إلى ذلك من المواد التي كان لها سوق خاص في البصرة في منطقة العشار خلال ستينيات القرن الماضي، وهو سوق الهنود، حينما كانت البصرة، وقتذاك مركزا تجاريا يكتظ بما يأتي من الهند وبالهنود أنفسهم في شارع الكورنيش على شط العرب!، وقد تكون الذكريات قد عششت في لاوعي الفنان «هاشم تايه» لتظهر لاحقاً (اشكالا دالة) في أعمال رسم تستخدم الألوان (العطارية) تماما كما أعاد (الرسامـ/ـنحات) المصري آدم حنين استخدام ورق البردي للرسم، وكما اعتاد فريد بلكاهية من الفنانين المغاربة الرسم بالحناء على الجلود.

التخطيطات الفيسبوكية (٢٠١٧) والتركيب

سنواجه أنفسنا بنفس السؤال الذي اعتبرناه جوهريا، في مقال تناولنا فيه منجز الفنان «عبد الملك عاشور»، ونشر في صحيفة (الزمان) اللندنية، وسنقتبس منه هنا بعض الخطوط العامة لفكرتنا، كان السؤال الجوهري فيه: هل يجوز للدارس ان يتتبع مراحل (صنع) اللوحة؟ أم ان ما يعنيه فقط المنجز المتحقق لها؟، وقد أبحنا لأنفسنا عند ذاك، ومازلنا نبيح لها، إجراء حفر اركولوجي في شيئية اللوحة، لاكتشاف تاريخ طبقات إنتاج العمل الفني تماما -مثلما يفحص فنيو المتاحف اللوحاتِ لاكتشاف طبقاتها التحتانية فيتم التعرف على الأصلية منها والمزيفة- لأن (عملية إنجاز اللوحة عند بعض الرسامين، وكما هي عند فناني (رسم الحدث) جزء جوهري من متحققها النهائيّ، ومفتاح مهم لبلورة مقاربة دقيقة منها، ولا يختلف تكنيك إنجاز اللوحة، بالألوان النباتية المائية، عند هاشم تايه، كما هو عند علي النجار مثلا، عن تكنيك إنجاز اللوحة عند الرسامين الحدثيين، حيث يتم تطبيق استراتيج ما كان (ج.فرانكفورت) يسميه (حقل المتعرجات)، فيتم بدء العمل بنقل سطح اللوحة، من وضعه الخام (الأملس) إلى سطح (مشغول) بمتعرجات من: بقع، وآثار، وما شاءت الصدف من علامات تلقى عليه بطريقة غير مخططة، تمثل البنية الغائرة للوحة، لتشكل (ملمسا) يعين عين الرسام على الإمساك (بالمستحثات)، وهي البلورات التي توفر طاقة لبدء (التحولات الشكلية) باتجاه اشكال الواقع التي هي ذاتها (=اشكال الذهن) عند علي النجار، بينما تعود عند «هاشم تايه» الى اصلها الجيني وهو (خيالات الجنس البشري)، اشكال ظلت عالقة بخيال هاشم تايه من (أشكال مترسبة في طبقات اللاوعي الغائرة)، وستكون مقارنتها وإحالتها الى مشخصات وأشياء الواقع التي تتخندق معها في ذات (محيطها الكفافيّ) او (الطوبولوجي) المماثل، بل هي تحال حتما إلى اركولوجيا الذاكرة

وأشكالها، وقد كرس هذا التكنيك رسامو (المفروكات)، وأبرزهم ماكس آرنست، لكن الفارق الكبير هنا ان هدف الكثيرين هناك يتمثل في العودة من أشكال سطح اللوحة إلى ما يماثلها من أشكال الواقع، بينما يوفر «هاشم تايه»، (ومثله: صدام الجميلي، وكريم رسن)، لنفسه هامش حرية اكبر حين يعودان من أشكال المستحثات التي خلقتها الصدفة، إلى ما يماثلها من خيالات تجمعت في خيال الفنان، يستلها من معين (اللاوعي الشعبي): حكايات، وأساطير، فتمتلئ لوحته بعفاريت، وكائنات خرافية، يركّبها بما يلقي خياله، تماما كما كان العراقيون القدامى يركبون حيواناتهم: كالثيران المجنحة، والإلهات الأفاعي، والرجال مجنحين وغيرها، بشكل يشي بأن الفنان هاشم تايه (يركز اهتمامه على الخيال الطفولي و استحضار الخبرات البكر بتصورات حدسية).

الاعمال المائية والتحليل

يستثمر هاشم تايه، في تخطيطاته، النتائج النهائية لبحثه في أعمال الألوان النباتية (العطارية)، والمائية، فيختار كائناته التي خلقتها الصدفة ثم إرادة الفنان التي تبعتها، لكنه فيها يتبع إستراتيجيا مختلفا ومكملا، حيث يتخلى هذه المرة عن فكرة التركيب إلى التحليل (التقليل) حيث لا يتبقى من تلك الكائنات سوى: خطوطها الخارجية وبعض اللمسات الضلّية التي يعتقدها الفنان مهمة لاكتمال خلق أشكاله، او تبقى منها مضغة تدل على وجودها الهيولاني العصي على التشكل، وهذا الإستراتيج هو ذاته المتبع في إنجاز لوحاته الزيتية إلا ان إدخال عنصر اللون في مرحلة لاحقة يتم بصفة رئيسة لردم الفراغات بلون أحادي، هادئ وغير مشاكس، ولا يهدف إلى تحقيق أية مهمة سوى ما ذكرناه، أي ردم الفراغات! في الاعمال الزيتية.

يتمتع أبطال هاشم تايه، وهن إناث دائماً، (شخصيات مؤسلبة على نحو تعبيري)، تتوفر على سطوة وهيمنة وقدرة انشطارية، كما هم الأبطال دائما في الأساطير – وهو ما سبق وأكده كارل كوستاف يونغ في دراساته عن الأحلام –

وغالبا ما تحتل، هذه الشخصيات، الجزء الأعظم من مساحة اللوحة: أنثى، تهيمن على المشهد، ينبثق منها او على وشك ذلك، او يلتصق بها، او يتسلقها، كائن بهلولي يتقافز حولها كقرد صغيراو كائن شبيه به، وقد يلتصق بها كالقرادة أو يخرج من مكان منها كالثألول، كائناً صغيراً، طفيلياً، قد يبدو مزعجاً، ولكنه يبدو ضروري لاكتمال وجودها!، رغم ان صديقنا الكاتب «فائز ناصر الكنعاني» يصفه بأنه شخصية ثانوية... وعبء على الشخصية التي يصفها بأنها(الشخصية الأساس)، (امرأة تشكل عالماً مستديراً، مغلقاً، ومعتماً، ومنكفئاً الى مركزه، تهم بواحدة من يديها بإدخال رجل، بحجم دمية، من فتحة تفضي الى الخارج) ويصف العملية كلها بأنها (ضرب من الاستبطان النفسي، ينم عن الرغبات السرية)، و هي تجارب ذات طابع سادي يمارسها الفنان على شخوصه الخرافية حينما يضعهم في غيابة اللوحة، وقد حجزت حيزا من فراغها، واقتعدت موقعها من أرضيتها وتحولت الى أرضية تنبثق من فجواتها ونتوءاتها حيوانات، وأشكال آدمية أخرى، كما لو كانت أعضاء جديدة، بهيأة الكائن الآخر العبء على (الشخصية الأساس).

تنافذ التخطيطات (drawing) **والالوان المائية** (painting)

(اندماج البساطة والقوة في التكوين)

في كل كتاباتي السابقة، كنت أدعو، وأحاول أن اعكس توجها طوبولوجيا في دراسة التجارب الفنية التي تناولتها، فكنت أحاول أن أضع دراسة التكوين (= البنية) هدفا لي، وهو ما حاولته، في دراستي هنا لبعض من أعمال الرسام «هاشم تايه»، وسوف تقتصر على تلك الأعمال ذات البنية الكاليغرافية، وهي قد تكون أعمالا بالألوان الزيتية ن ولكن بنيتها (تتخندق) مع الأعمال التخطيطية، وكأن اللون فيها لم يتنافذ كغاية مع بناء اللوحة، فبقيت بنيتها كاليغرافية تشي وكأنها تخطيط تمت اضافه اللون إليه، من مرحلة لاحقة، فلم تغير تلك الإضافة من العمل شيئا، وبذلك فنحن نعاملها وكأنها لوحة تخطيطية من وجهة النظر الطوبولوجية، وسوف

نقصر اهتمامنا على تكوينها الشكلي الكاليغرافي، مع بعض الإهمال لمتيرياليتها، وهذه الملاحظة الأخيرة لا تصح على الأعمال التخطيطية بالحبر الصيني، فأن تناولنا إياها يتضمن الجانب (المتيرياليا تي)، كون الخط الأسود هو العنصر الذي يبني اللوحة وحيداً، فيغلق الأشكال، ويردم الفراغات ويقوم بكل المهمات!

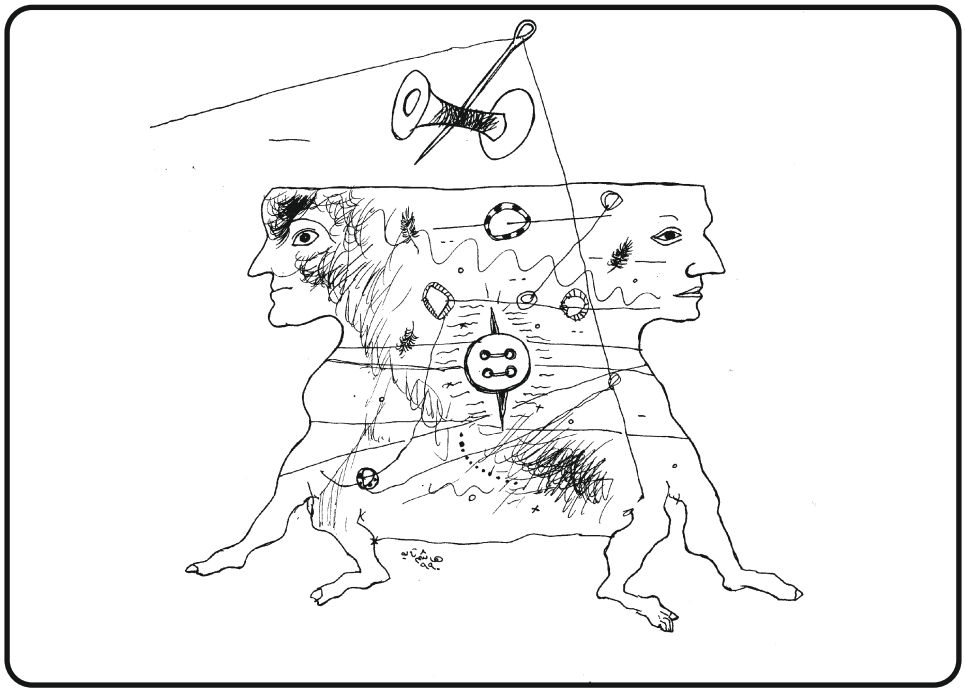
يؤسس الرسام (=المخطط) «هاشم تايه» أعماله على تنافذ استعاري بين مستويي العمل لديه: البساطة والقوة، والبساطة تعني التخلص من الشوائب الزائدة في الشكل، وهو توجه تقليلي، يحاول الاكتفاء بأقل الخطوط الضرورية لبناء الشكل، تماما مثلما استخلص (بيكاسو زبدة كتاب براساي المسمى (أشكال خطوطية جدارية Graffiti) وفي فصل (ولادة الوجه)، ويضم تجميعا لصور فوتوغرافية لوجوه تم تنفيذها من ثقبين أو ثلاثة ثقوب في جدار، وقد درس بيكاسو هذه التخطيطات باهتمام بالغ وعلق بأنة كان يعمل وجوها كهذه، وان ثقبين هما رمز للوجه الإنساني، وهو ما يكفي لإبرازه من غير تجسيد عبر هذه الوسائل البسيطة)، كذلك أنجز بيكاسو تخطيطات لم تكلفة سوى خط خارجي وحيد كاف لإبراز كثافته وامتلاء الجسد الإنساني، وهذا هو ما أسس عليه هاشم تايه بناه الهيكلية تماما، فكما يصنع الصغار الوجه الإنساني من كلمة (ملح) التي يمطون نهاية الحاء فيها لتشكل دائرة تلتف حول الميم فتلتقي مع رأس اللام، فقد كان تايه يطلق حركة نقطة، من مكان مجهول من الشكل، لتتحرك في فلك معلوم، فتصنع أشكالا طوبولوجية مغلقة، لتنتهي من حيث تبتدئ، يحيط الشكل المساحة التي بداخله، فيصنع بذلك شكلاً مغلقاً معزولاً بالخط الخارجي، عن بياض الورقة المحيط به، تماما كما كان يصنع العراقيون القدامى جدارا محيطا لمعابدهم بهدف المحافظة على قداستها بعزلها عن المحيط الخارجي، وكانوا يسمون ذلك الجدار كيسو، خط لا بداية له هنا ولا نهاية، يبتدئ من أية نقطة وفيها ينتهي لصنع أشكاله المغلقة، خط لا انقطاع فيه، ولا وجود لتعاقب ارسطوطاليسي: من البداية مرورا بالوسط وانتهاء بالنهاية، هو زمن

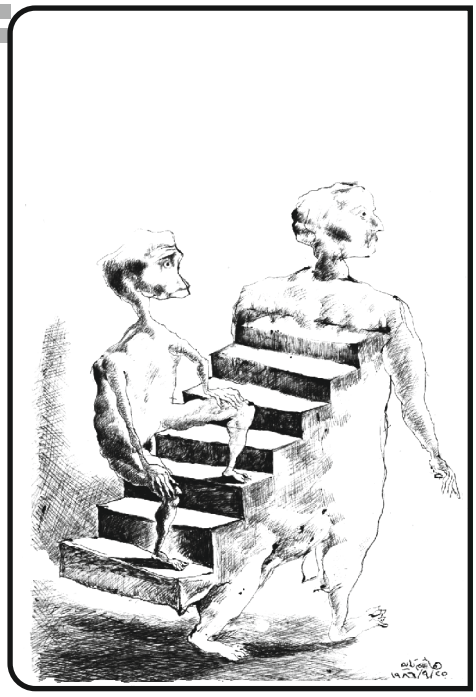
متعاقب، مستمر، ابدي لا ينتهي، فلا وجود إذن لزمان يمكن أن نـؤرخ لـه بتحـرك النقطة، وكأنما أنهت الحركة الدائرية للنقطة البعد الزماني الـذي يسـتوجب تسـجيلا للتطور الخطي.

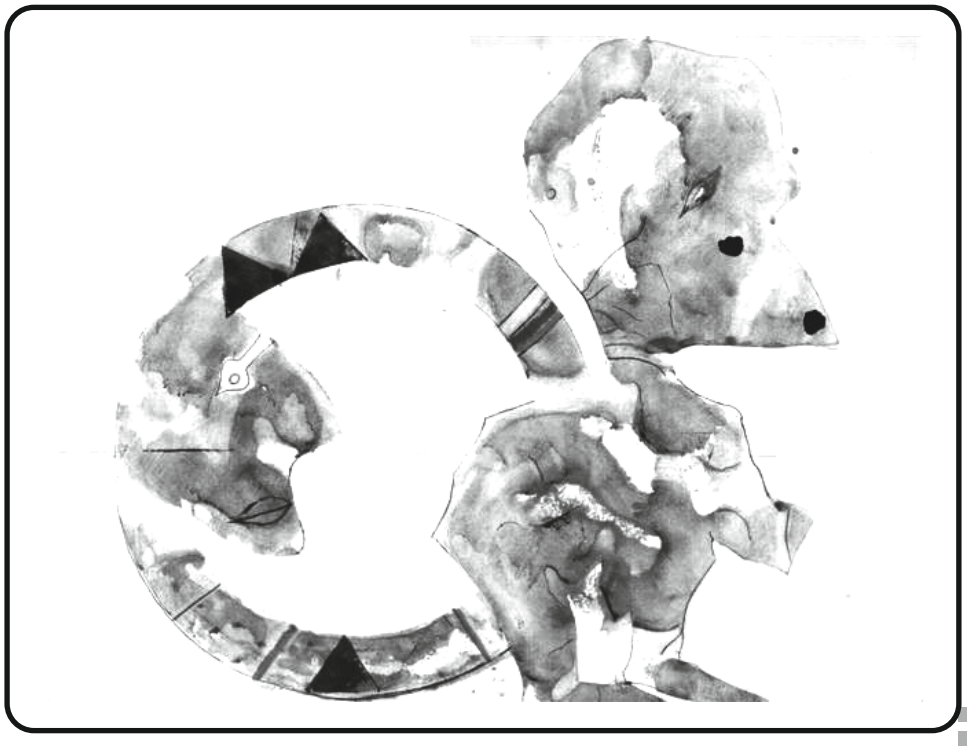
يتجسد البعد الآخر للتكوين (= القوة) في جرأة الخـط، أو جـرأة النقطـة، وهـي تتحسس طريقها بثقة فتبدو وكأنها تعرف مسبقاً خط سيرها، لذا تترك أثرا لها، خطـاً قوياً محفوراً على بياض الورقة، انه الطموح الأزلي للخط إلى الاندفاع من نقطـة تجـاه أخرى بخط مستقيم وأن يكن وهميا، ولكنه هنا، وكما قلنـا، خـط حقيقـي، يمتلـك حدة واضحة وثقة ومقدرة على فصل مساحتين من نفس اللون (= الأبيض)، وليس فقط اختراق مساحة لونية، انه إذن خـط حقيقـي يختلـف عـن المحيطـات الكفافيـة الوهمية التي تفصل مساحتين لونيتين مختلفتـين عـن بعضـهما، وذلـك راجـع إلى أن التكوين الخطي عند هاشم تايه، تصنعه خطوط حقيقية (محفورة) على بياض الورقة، يصنعه المداد الأسود الفاحم.

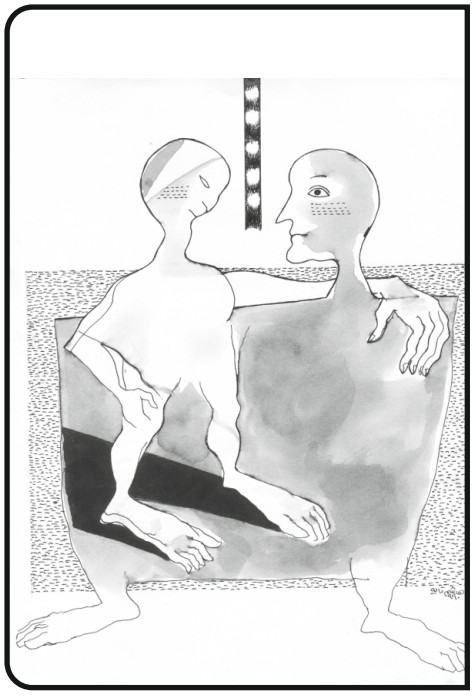
رابعاً، الاندماج الاستعاري عبر الفيس بوك

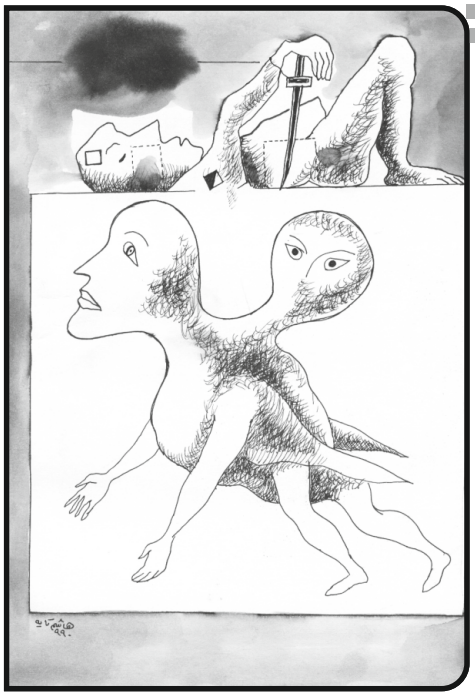
كتبت مرة ان من الصعب او المستحيل التنبؤ بمستقبل تجربة الفنان اللاحقة، وان (براعة) النقاد تنصب في تخريج التحولات التي تحدث بالفعل، وانني اجدني بحاجة الى كلمة اخيرة حول الاعمال المنشورة هنا، واسـميتها (فيسـبوكيات ٢٠١٧) حيـث تندمج فيها خلاصـات تجربتـه في التخطيطـات والالـوان العطاريـة وروح الاعـمال الزيتية كلها في خلطة واحدة لتخرج لنا اعـمال ذات حـس تعبـيري عـال تنتمـي الى التجارب التعبيرية التي كانت قد سادت ايام حرب الثمان سنوات اتحاه فبـي الرسـم تختلط فيه الكائنات، كائنات الواقع المر، وكائنات الذهن النشوش الذي يختـزن فيـه اغرب تركيباتها، عبر استعارة تدمج (الواقعين، الواقعتين) بدمج قاس ومر يرقى الى شدة قساوة ما يتعرض له العراقيون من قتل مجاني منظم.

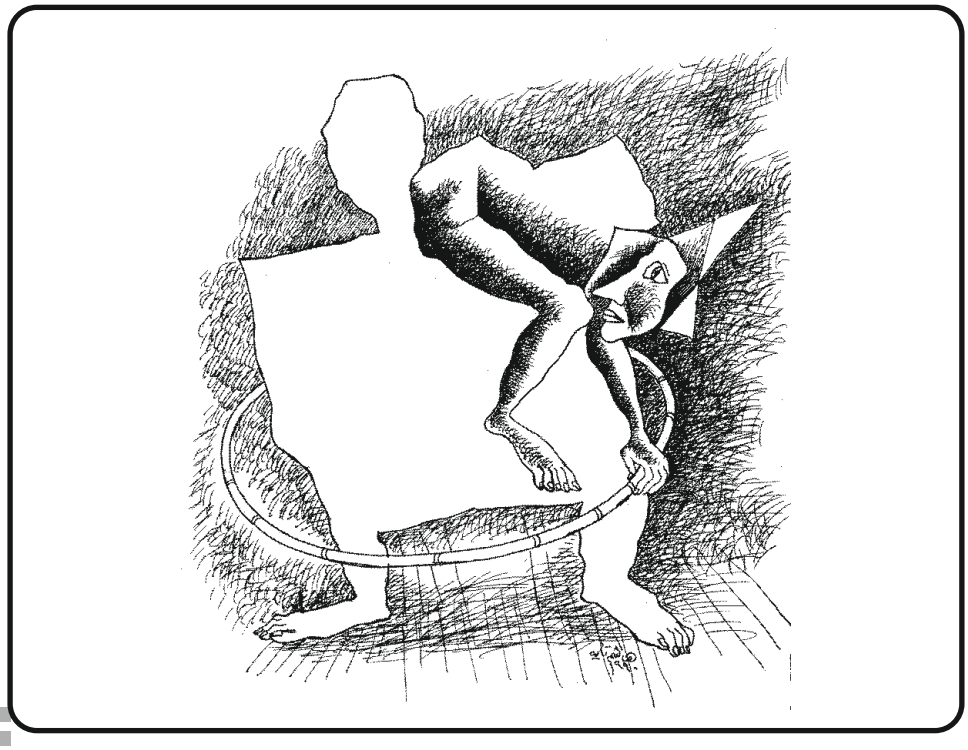


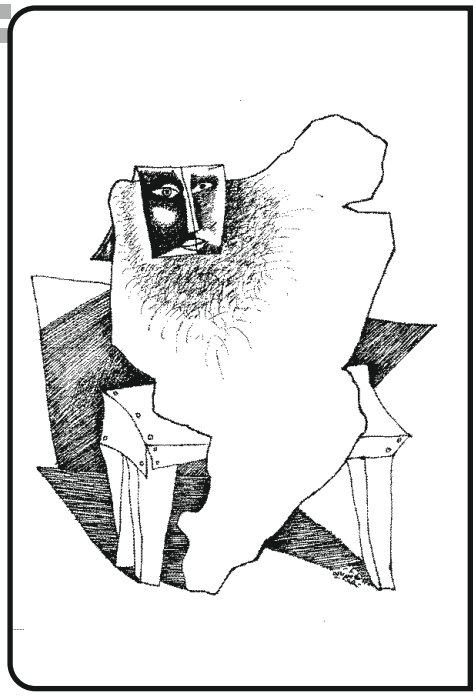


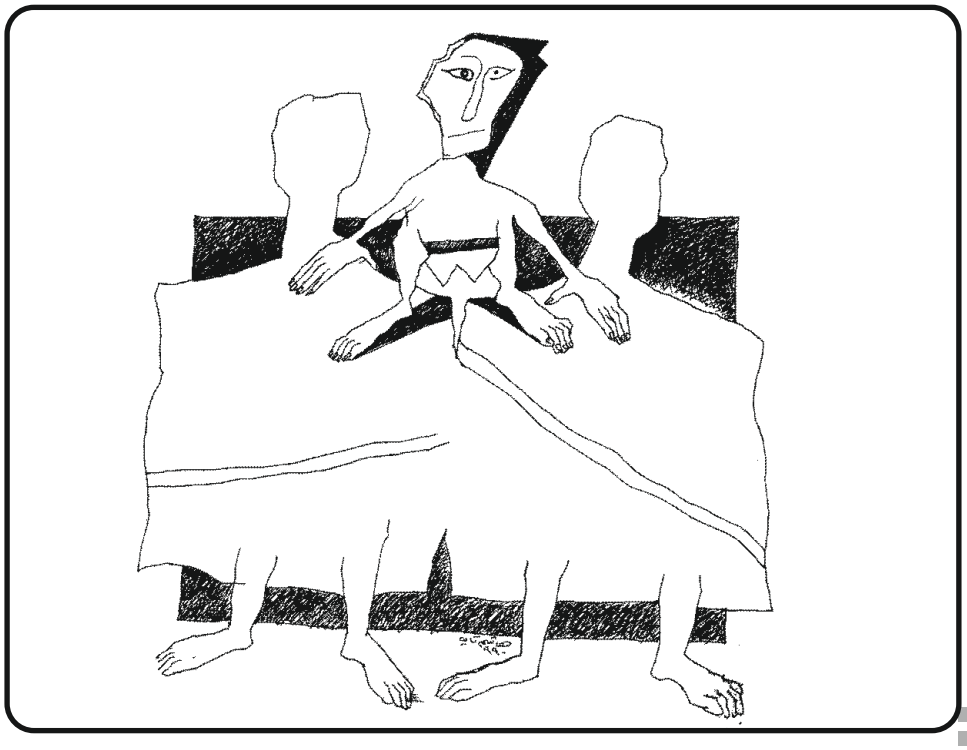


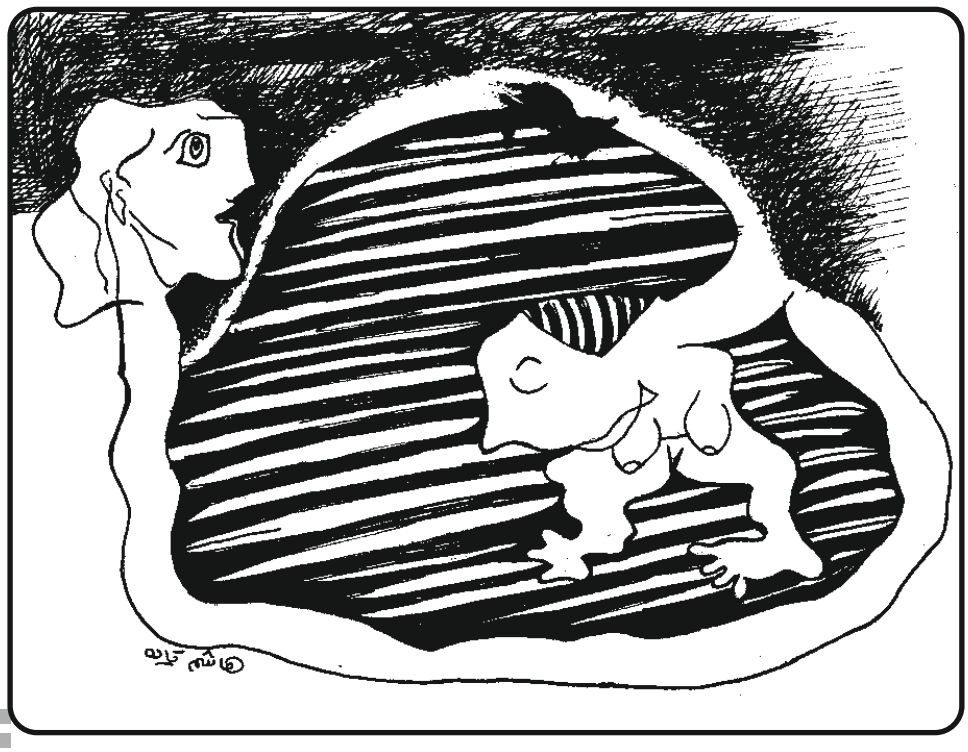




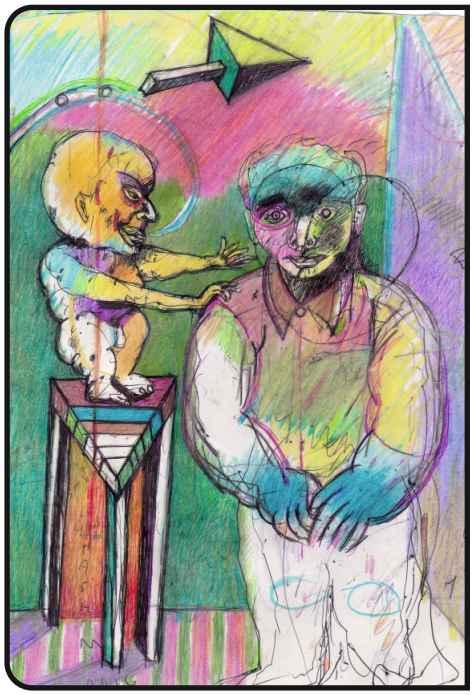


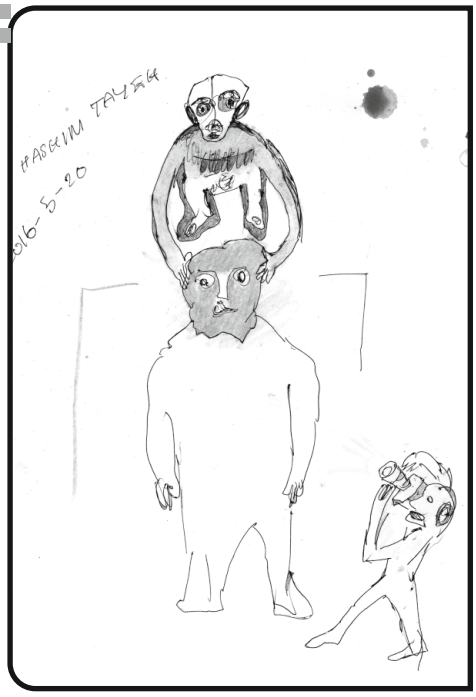


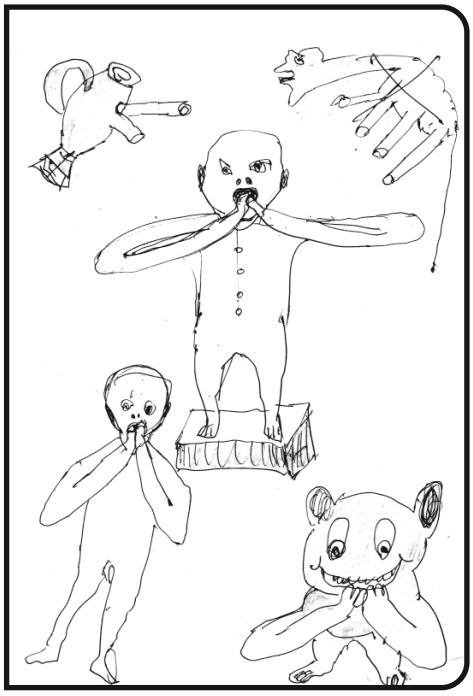




KASHIM TAYEH
BASRA 2016




HASKIM TALYSH
16-5-20



Taher Habib

04

الرسام طاهر حبيب

اللوحــة.. طبقات اركولوجية، وروح لون اخر

حينما اكتب عن بعض تشكيليي البصرة الذين زاملوني طلاباً في متوسطة العشار للبنين، تلك المدرسة التي كانت تقع خلف مبنى الإدارة المحلية بالبصرة سابقاً، وكانت مدرسة متميزة بنوعية طلابها، ونوعية أساتذتها الذين مازلنا نتذكرهم واحدا واحدا، ومنهم الرسام المبدع «سلمان البصري» الذي مازالت تأثيراته التربوية، وأحيانا الأسلوبية ماثلة في بعض رسامي البصرة من تلامذتهم حتى الان، كان ابرز هؤلاء الطلبة الذين زاملوني في تلك المدرسة من الذين استمروا بالرسم حتى الآن: «كامل حسين» و«طاهر حبيب»، فكنت أقيس أهمية تلك المدرسة، وأولئك الأساتذة بفاعلية طلابهم السابقين.

انتهاء الحوامل المسبقة

لقد أقام «طاهر حبيب»،(١٩٥٣ بكلوريوس رسم في جامعة البصرة)، العديد من المعارض الشخصية، ومنها ذلك الذي اقامه في قاعة المكتبة العامة في محافظة البصرة، وضم أعمالا بمادتي الألوان الزيتية والباستيل، فكان ذلك المعرض وقتها حدثاً ثقافياً، ففاعلية المدن ثقافيا لا يمكن الا ان تقاس بفاعلية احداثها الثقافية التي تشكل المعارض الفنية التشكيلية واحدا من اهمها، فكانت معارض الفن التشكيلي في البصرة واحدة من اهم تلك الفعاليات، التي تعد بادرة مهمة على طريق استعادة مدينة البصرة لفاعليتها في المشهد الثقافي العراقي، كان هذا المعرض للرسام «حبيب طاهر» مهما لاسباب عديدة اهمها: عدد الأعمال، وأحجامها، وتوحّد قياساتها، وانسجام أسلوبيتها؛ وذلك ليس غريبا على «طاهر حبيب» الذي كان، وعلى مدى ثلاثين عاماً، عنصراً مهماً في الوضع التشكيلي في مدينة البصرة، كان مساهماً نشيطاً

في المعارض الجماعية في المحافظة، كما أقام عدداً من المعارض الشخصية، وكان ينفرد بما يشبه الاختصاص بمادة الباستيل، خلال العقود الثلاثة الماضية، فكان يجري تجاربه على هذه المادة الطباشيرية؛ طوال هذه المدة المديدة، فخبر تقنياتها، وطاقاتها التعبيرية، وقدم فيها معارض عديدة، فكانت حبُّه الأول في الرسم، وكان يعاودها بين حين وآخر؛ فتشبع لاوعيه الجمالي بروحها، وبحدود طاقتها التعبيرية، فكان حين انتقل إلى العمل بالألوان الزيتية، كمادة أساسية لميدان اشتغاله نقل روح مادة الباستيل معه: الوانا نقية، ومستقلة، ومتجاورة بحرّية، وصريحة دونما موارية، فلم يكنْ يعير اهتماماً لأي من (القواعد) الراسخة التي تفرضها مادة الألوان الزيتية عليه، حيث كان طاهر حبيب، وهو يرسم بالالوان الزيتية، «رساماً دون حوامل ملفقة، ولم تؤطره ثوابت مقدسة للرسم، فقد أعاد النظر، وأعاد تعريف كل شيء، فلم تعد لديه حدود لفن الرسم، ولا لـ(قواعده) التي تلقفتها أجيال من الرسامين باعتبارها أنساقاً، فغدت الفنون التشكيلية كلها عنده تخوماً متداخلة، ومياها إقليمية لبعضها بعضاً، والاهم في ذلك أن غدت المادة، بالنسبة إليه، الفعل الوحيد المهم في اللوحة، ونتيجتها النهائية؛ ولم تعد تمثيلا لأي شيء خارج واقعتها الشيئية، فلم يعد يشعر نفسه مدينا لأية اعتبارات ومسلمات خارجية تفرض سطوتها عليه، أو أية أشكال تنال، أو لا تنال القبول من الآخرين» فتسربت إلى كل منجزه روح من سمات مادة الباستيل، وحينما كتب «عادل مردان» في مطوية معرض «طاهر حبيب» تلمّس قضية مهمة في آخر كلمات مقالته التي كانت بعنوان (خارج السرب.. يزدهر الفن)، حينما كتب يقول «الفكر والرسم متعانقان.... ستفرح العين أكثر»، ربما تكون هذه الكلمات قد جاءت عفو الخاطر، او ربما كان الكاتب يعنيها بشكل مؤكد، فإنها تؤكد محاولة طاهر حبيب، سواء كان يرسم بالباستيل او بالزيت، ان يقدم نفسه باعتباره رسام مادة معنيا بشيئية اللوحة (ماديتها)، وملمسيتها، دون ان يشغل نفسه بالجانب السردي التأويلي الذي ينشغل فيه الكثيرون، فلم يكن يكترث عن الذي

(تعنيه) أشكاله الطافية على سطح اللوحة، وما هي دلالاتها، فقد كان كل ما يهمه بالدرجة الأساس، ان تكون لوحته قد اختطت لنفسها (قواعدها) المادية، واللونية، بحذر شديد، وعناية فائقة، وتنتهي الى (تأسيس) قواعدها التي تحاول في هدفها النهائي توسيع الطاقة التعبيرية للألوان.

اللوحة باعتبارها نصاً

يعامل طاهر حبيب اللوحة باعتبارها نصاً، او على الأقل (حقل تكوين تشكّلي) او (حقلاً مرجعياً للاستعارة) بواقعها البصري، أي تجسّدا للحقيقة الشعرية في ميدان التشكل البصري المرئي، فكان «طاهر حبيب» يحاول ترحيل آلياته البصرية بين حقلي الرسم والشعر، ومنها ترصيع نصوصه الشخصية بمقتبسات كولاجية من (نصوص) الآخرين، تماماً كما كان يفعل «اليوت» و«أزرا باوند»، فكان يقحم لوحته بكولاجات يحاول ان يجعلها جزءاً مندغماً، ومتواشجا ضمن نسيج اللوحة، وتماماً مثلما كان «ماكس ارنست» يفعل، وهو يجمّع أجزاءً من محفورات القرن التاسع عشر؛ فيعيد بناءها من أجزاء متعددة من رسوم مختلفة يقوم بربطها بشكل حاذق، لا يجعل اكتشاف هذه العملية ممكنا، وهو ما كان «طاهر حبيب» حريصاً عليه؛ فكان من العَصيّ ان يكتشف المتلقون (خِدَعه) الكولاجية إلا بالتعامل الملمسي المباشر مع سطح اللوحة، لتكون، لهذه الكولاجات، قيم شكلية تأخذ كامل وجودها من خلال علاقاتها الشكلية مع العناصر الأخرى للوحة، فكأنما هي استدعاء لأشكال تعبيرية وسيطة تقف بين السينما وبين التشكيل ولكن بشروط وقوانين «طاهر حبيب»، واشتراطاته هو، وكما كانت غيرترود شتاين تؤكد «ان من المستحيل وضع الكلمات معا دون معنى»، فان من المستحيل كذلك، عند طاهر حبيب، وضع عناصر شكلية (صورية) بجوار بعضها في لوحة دون ان تتخلق بينها عملية تشاكل صوري جراء ذلك.

لا تفرض المادة على «طاهر حبيب» تقنية الانجاز فقط، بل وأحجام اللوحات

التي شكلت معرضه الأخير، فكانت أحجام لوحات الباستيل التي عرضها مزججة، وأنيقة من الناحية الإخراجية، وصغيرة قياسا إلى اللوحات الزيتية، وان احتفظت تلك اللوحات الزيتية بسمات ظلت غائرة في داخل الرسام «طاهر حبيب»، من أسلوب الرسم بمادة الباستيل يمكن تلمّسها بسهولة.

(الظل المضيء).. قوانين خاصة

شهد معرضه (الظل المضيء)، الذي اقامه في البيت الثقافي في البصرة، امراً قد يكون مناقضا لسوابقه الماضية، فقد احكمت مادة الباستيل هيمنتها، وازاحت تماما كل بقايا ومخلفات وسمات المواد الاخرى، فكانت العجائن، والكولاجات الورقية، والقماشية التي يضيفها للوحة في مراحل انشائها الاولى تندغم، وتذوب، تحت وطأة الطاقة التعبيرية التي وصلت اليها مادة الباستيل تحت يد ماهرة مثل يد «طاهر حبيب»، فكان معرضه (الظل المضيء) مصداقا للقول بأن الفن خبرة بالمادة المستخدمة، وهيمنة على تقنياتها، وهو امر لا يخص الفن التشكيلي، فالأمر سواء ان كانت المادة: لغة، او لوناً، او حجراً.

ويكشف معرض (الظل المضيء) عن حقيقة امتلاك «طاهر حبيب» لزمام تقنية عالية تتيح له ان يختط قواعده، وقوانينه الخاصة التي تتيح له استخدام اية مادة يمكن له ان يخضعها لتجاربه بعد ان تفعل فعل القادح للفكرة الدالة، فلم يعد يعير اهتماما لأية (قواعد) راسخة قد تفرضها مادة الألوان الزيتية عليه..

اليات التخفي

ان اليات التخفي، والاخفاء التي طورها «طاهر حبيب» في معرضه هذا يمكن ان ينطبق عليها تماما حكم (جاك دريدا) باشتراطه، في العمل (الفني)، لكي يكون عملا فنيا، ان يخفي: مرجعياته، ونسيجه الداخلي السريّ، حيث يكتب في (صيدلية افلاطون): «لا يكون نصٌّ نصاً ان لم يخْفِ على النظرة الأولى، وعلى القادم الأول،

قانون تأليفه وقاعدة لعبه، ثم ان نصا ليظل يمعن في الخفاء ابدا، وليس يعني هـذا ان قاعدته وقانونه يحتميان في امتناع السـر المطوي، بل انهما وببساطة، لا يسلمان نفسيهما ابدا في الحاضـر لأي شـيء مما تمكن دعوته بكامل الدقة إدراكاً»، فإن «طاهر حبيب» يعتبر ذلك القانون الأول في التعامل مع اية إضافة مادية (خارجية) للوحة تدخل في باب المواد الجاهزة الـ(ـردي ميد)، او نصف المصنعة!، بـان يـتم إخفـاء مرجعيـات تلك المواد بحذق وحرفية، فقد كان تعامله مع الكولاج بأن يستخدمه باعتباره يعمل عمل البلورة التي تتجمع حولها الاشـكال الدالـة، لـذلك يـتم ذوبـان الكـولاج في مرحلة لاحقة ضمن نسيج اللوحة، وهذا الامر راجع برأيي الى تجمع الخـبرة بشـكل فائق مما حول اللوحة الى تجربة تقنية عالية، تجربة تعتبر تقنيتها اهم اسـرارها، فان بناء اللوحة من عدة طبقات، كل طبقة منها تؤلف مادة مختلفة عن الاخريات، هو واحـد من اهم الاسـرار التقنية التي اشتغل عليها «طـاهر حبيـب»، في معرضـه هـذا، وفي معارضه اللاحقة، مما جعل اللوحة عنده اشبه بموقع اثاري مؤلف من عدة طبقـات يتم البحث الاركولوجي فيها تباعا. وبذلك تشكل عملية التوليف واحدة مـن اهـم الروابط التي تشـد طبقـات اللوحـة الى بعضـها.. فـما زال «طـاهر حبيـب» يرصّـع نصوصه البصـرية بـ(مقتبسات) اخرى، فكان مستمرا بادخال تقنية الكولاج، عـلى ان تندغم، وتتخفى، ضمن نسيج اللوحة تماما، بشكل ارفع مما كـان سـابقا، ليكـون عصيا على المتلقي ان يتبين تلك الاضافات التي تشكل طبقات تحتية تظهـر منهـا مـا يماثل قمة جبل الجليد.

رغم ان «طاهر حبيب» يؤكد، في تفوّهاته الشفاهية القليلة التي يشـارك بهـا، انـه ضد قضية (الاسلوب) الا ان المظاهر خداعة غالباً، فهو يمتلك اسلوباً تفرد بـه عـن غيره، وهو ماض في ترسيخه بسعي حثيث، ولكنه ضد التحجر الاسـلوبي الكسـول الذي اصاب تجارب بعض الرسامين العراقيين فأعـاق الـدافع الى الابتكـار، او ربـما كان ذلك التحجر الاسلوبي ناتجا عن ضمور الدافع الى الابتكـار الـذي هـو جـوهر

الرسم، وجعل العديد من الرسامين يقلدون انفسهم، فيكونون بمنأىً من اتهام الاخرين لهم بالسرقة، او التناص، ولكنهم لن يفلتوا من اتهامات النقاد لهم بتقليد انفسهم، وانهاء الدافع الى الابتكار، وهو ما يحاول طاهر حبيب تجنبه بجهد كبير..

صراع الخط واللون

اذا كان «ريجيه دوبريه» يصف الصراعَ بين انغريس وديلاكروا بأنه صراع بين الحرية والسلطة، فإنه يعتبره كذلك، وفي الوقت ذاته، صراعا بين الخط واللون باعتبارهما ميدان الصراع وأداته، وميدان تحققه الشيئي الذي نكون معنيين به باعتبار الرسم في النهاية واقعة مادية، وهو ما نجد ظلاله في المعرض الثالث للرسام «طاهر حبيب» (محنة اللون)؛ فإن هذا الرسام قام بتوظيف، هذا الصراع بين هذين العنصرين داخل تجربته، وتقنينه، فأخضعه لإرادته، وهيمنته؛ فكان يوظفه توظيفاً مثاليا؛ فحينما تجتاح الالوان سطح اللوحة مندفعة بما يسميه «غاستون باشلار» (عصيان المادة على التشكّل)، باعتبار ذلك، برأي «باشلار»، نزوعا ثابتا للمادة الهيولانية العاصية على الامتثال لشروط وخسارات التشكل، وهنا ينهض الإحكام الواعي، والهيمنة، والعقلنة، بكل حكمتها لتضع الامور في (نصابها)؛ حيث يُنَصّب الخطُّ نفسه دكتاتوراً مطلقاً: يعقلن اندفاع اللون، ويعيد توازن النقطة الوهمية التي نراها نحن شابحة الى بؤرة التوازن تماما بين: النظام والفوضى، النظام بقوانينه واحكامه الصارمة، والمادة بعصيانها الازلي على التشكل، بل هو يضع: المادة وعصيانها، والنظام وقوانينه، في خانة واحدة، حينما يأخذ بقوة بحكمة (بول فاليري)، بـ«أن هنالك خطرين ما زالا يتهددان العالم هما: النظام والفوضى»، ويجعل تلك الحكمة نبراساً، ومقياساً يعاير وفقه نجاحه، واخفاقه في ان لا يُخسر ميزانُ العقلنة والجنون بين هذين العنصرين حتى لا يكون احدهما قد طغى على الآخر ولو قيد انملة في عمله الفني..

الخصائص الداخلية للصورة

لا يؤمن «طاهر حبيب» بالسرديات التي تُؤسَّس كهامش لغوي على تجارب الرسم، والتي تقول «ماري كارلين» عنها: «كلما قلَّ اعتمادُ الصورة على وسائلها الخاصة في فرض نفسها، كلما ازدادت حاجتُها للمؤولين كي يجعلوها تتكلم، اي لكي يجعلوها تقول ما لا تقوله، وما لا يجب، او لا تستطيع قوله»، لذلك كان «طاهر حبيب» يتجنب إنشاء ترابطات تقود الى سردٍ يخترق عملية التلقي ويجهز عليها؛ فكان يرسل منذ البدء اشارة واضحة (في) عناوين معارضه و(منها)، فكانت واحدة من اهم حسنات عناوين معارضه انها لا تحمل ذات الخطأ الذي يتبعه غالبية الرسامين، فيقع فيه كتّاب (النقد) عندنا احيانا عندما ينشغلون بسرديات العنونة التي نعتبرها جزءا جوهريا من المناصات التي يشكلها العمل الادبي، ولكننا لا نعتبرها هنا الا ثؤلولاً لا ينتمي الى جوهر اللوحة الذي نعتبره واقعةً شيئية تستعصي على العنونة بالطريقة التي ينصاع بها العمل الادبي للعنونة..

(مشاهد من ذاكرة الضوء)..

اشتباك السينما مع الرسم

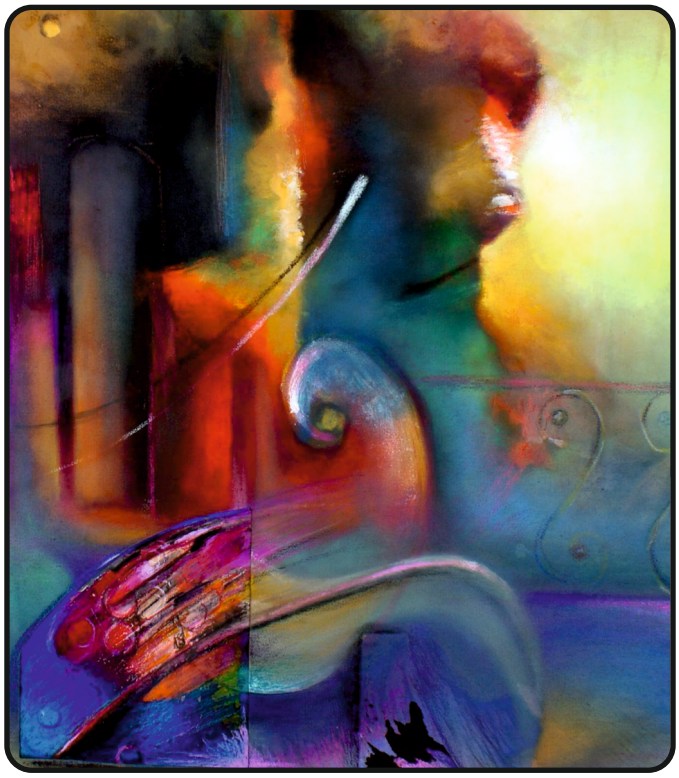
يدرك «طاهر حبيب»، فِي معرضه الاخير (مشاهد من ذاكرة الضوء)، حقيقتين هما:

أولاً، اذا كانت السينما تشتبك مع الرسم التشكيلي في مشتركهما الأعظم (الشكل/ الصورة)، أي الصورة، فإن زاوية تحقق ذلك الشكل تختلف جذرياً، فخلاف الشكل في ثباته، وهو ما يقدمه الفن التشكيلي، تقدمه السينما مسكونا بـ: التغير، والتحول، والحركة، وثانيا، ان فن الرسم التشكيلي والسينما يبتدآن نقطة

شروعهما من منطقتين متباعدتين لينتهيا الى منطقتين متباعدتين أخريين، فالسينما تبتدئ من السواد، من ظلمة الشاشة، وظلام قاعة العرض السينمائية، قبل ان ينبثق بياض الفيلم، بينما يبتدئ الرسم بالبياض، بياض الكانفاس، فراغا، قبل ان يسود الرسام لوحته بالألوان، انهما فنان يجمعان شتات أنماط تعبيرية عديدة ذات سمات تصويرية تلتقي، وتنتهي كلها بـ(الصورة) كواقعة (مرئية/ ملموسة)، ويؤسس علاقات متبادلة (تشكيسينمائية).

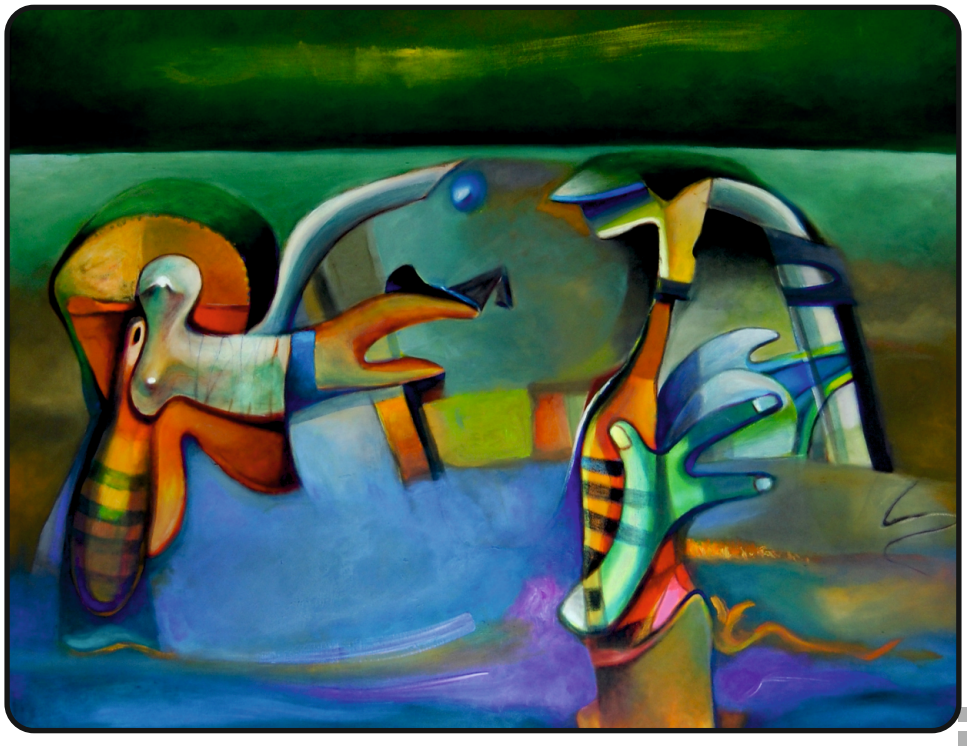
ثانياً، وسواء ابتدأ العمل عند «طاهر حبيب» بسواد الشاشة المطفأة، او ببياض الكانفاس، فهو ينتهي بهما الى اشكال ثابتة يؤطرها الخط بثبات، وتدعمها المخيلة بـ(حركة) تحققها التأويلات السردية التي تنتجها خيالات المتلقين، وتحوم حول تخوم اللوحة (الصورة)، كما نسمع ترددات الصوت الذي يبثه ذلك السرد ليملا فضاء لوحة الصرخة لـ«ادوارد مونخ» مثلا، ومن اجل ان ينهي «طاهر حبيب» تباين نقطة الشروع بياضاً او سواداً، فهو يقوم باقتطاع اشكال اعماله من (جذورها) ليدعها تطفو عارية، من اية خلفية سوداء او بيضاء، (سابقة او لاحقة)، وأيضاً، ليقتطعها من كل اسانيدها المحيطة، فيقذفها وحيدة في مواجهة المتلقي.

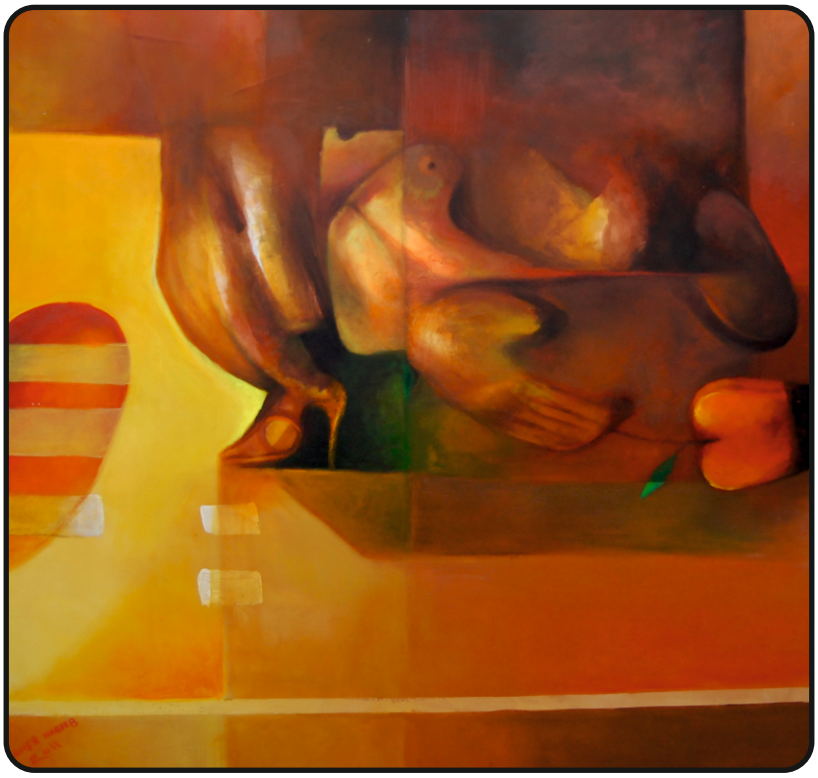
لم يكن هنالك امر أكثر اهمية عند «طاهر حبيب» من (شاعرية الصورة)، ونعني بها هنا تحديداً تجردها من النفعية التي تتذرع، وتتدرع بتلفيقية لا حدود لمهاراتها اللغوية، ولأجل تحقق (استقلالية) الصورة، يقوم «طاهر حبيب» بعزلها، عن الخارج، وعن خلفياتها، وعن بعضها؛ لتنتهي الى منتجة خالصة يقوم ذهن المتلقي بتجميعها ومنحها التسلسل المطلوب وفق اهوائه ودونما مخطط مقترح من الرسام.



12345

12345





مقتبسات من دفتر ملاحظات معرضه الاخير (مشاهد من ذاكرة الضوء):

«حين يكون الشغف طاغياً، في المسيرة الضنية، يأخذ فن السينما، الحضور الجاذب. تجربة ابتكار، حيث تهاجر أطياف الشاهد، إلى حقل الرسم. تتجاور الفنون البصرية، بشفافية إذ يحتفظ كل فن، بأسسه الخاصة. اللون في اللقطة السينمائية، هو (موسيقى الضوء). أما اللوحة التي تتذكر ذلك، فهي التدوين الأول للضوء. كل ما يترجم الرسام «طاهر حبيب»، من أقنع- - قبعا- - بكرات – أرقا- - حرو- - كرا- - كولاج قما- - أوراق بوكر. بمعالجة الباستيل والاكريلك، مشهدية إحتفاء الرسم، بالسينما».

(الشاعر: عادل مردان*

«خارج تجارب أعمال معارضه السّابقة بسطوحها التي تغطّيها تركيبات لونيّة غنائيّة يتخفّى تحتها عالم متكتّم، اهتمّ الفنّان «طاهر حبيب الأحمد»، في معرضه (هذا)، بإنشاء تمثيلات حياة احتفاليّة طليقة، منتشية، ببهرجةٍ لونيّة فاضحة نكايةً بجهامة الحياة (الجديدة) التي يعيشها بتحفّظها، وشحّتها، وقناعتها المَرَضيّة المفزعة... تمثيلات التقطَ عناصرها، وأشكالَها من صندوق العين الذي اختلطت فيه صورُ احتفال الحياة بنفسها في عقودها المتفتّحة الغابرة، بمشاهد فاتنة حرّرتْها دوراتُ بكرات الأشرطة السينمائية على الشّاشات التي قبرَتْها حياتنا.

ومن أجل تغذية السّمات الاحتفاليّة، وتعزيزها في عالمه الملوّن استثمر الفنّان الشكلَ الترويجيّ للملصق الإعلانيّ التجاري بإغرائه اللّونيّ الصريح، وبنزوعه التّزييني الإشهاري، مُطعّماً مادتَه بكولاجات أقنعة، وإكسسوارات متنوعة.. وذهب أبعد، من أجل تقوية حضور مفردات أعماله بأشكالها التشخيصيّة في الفضاء الخارجي، ودعم رغبتها في أن تكون أليفة في المكان، فعمدَ إلى التخلّص من خلفيات

هذه المفردات بتفريغها منها، وتحريرها، وإطلاقها بيننا، بحيث صار ممكناً أن نحتكّ بها، أو نقف إلى جوارها، مثلما صار بوسع العين أن تمسّ الحوافَّ الخارجيّة لهذه المفردات المقصوصة. والفنان، بهذا، يُعيدنا إلى تقنية عمل بها المصوّرون الفوتوغرافيّون الذين كانوا يُلبّون رغبات زبائنهم بتصويرهم مع شخصيّات محبّبة شهيرة مُصوَّرَة بحجوم طبيعيّة، ومفرّغة من خلفيات صورها، وملصقة على سطوح خشب رقيقة بنفس قياساتها، وحدود مظهرها الخارجيّ، تسمح لها بالانتصاب، ويمكن للمرء أن يظهر معها في لقطة من كاميرا المصوّر».

(الفنان الكاتب: هاشم تايه)

***

«احتفاء لونيّ لاذع وإن يكن مختطَفاً من ذاكرة ضوء.

لقد كنا متابعين للتجربة المهمة للفنان التشكيلي «طاهر حبيب»، ونعتقد انها من أهم التجارب العراقية المعاصرة، فكيف يكون النتاج واينما يكون فهو نابض بالتواصل ونابض بالمعاصرة حتى لا تحقق من امر مفرغ وان ما حققه معرضه هو خطوة فاعلة في تقديم منجز تشكيلي هام، يؤكد تواصله، وتطور خبرته، وتغير محطاتها وباتت محطة هامة في فضاء التشكيل العراقي تستنشقها الاجيال اللاحقة».

(الدكتور: ناصر سماري/ فنان تشكيلي)

***

«المعرض يجسد تجربة جديدة وجميلة.. والفن كما نعلم جميعا هو تجارب.. في هـذه التجربة لفت انتباهي الاستخدام الجميل للفضـاء الأبـيض، ثـم التجسـيم واللـون والجرأة في زج أكثر العناصـر غرابة في العمل الفني».

(الفنان التشكيلي/ شاكر حمد)

***

«انه معرض استثنائي بحق، فقد تخطّى «طاهر حبيـب» حـدود تجاربـه السـابقة، وأنشأ عالماً مختلفاً، في استثمار بـاهر لفـن السـينما وعـبر تـرانيم لونيـة، وتأثيـث غـير مسبوق، خلاصته ازمة الانسان المعاصـر في المدن التي لا تهـادن الـزوال. لم يسـتعن بقماشة الرسم، انما اشتغل على الخشب (المعاكس) تخريماً وتلويناً، وترك لوحاته حـرة على حائط العرض الابيض، دونما اطر، قائلاً لنا بـان اللوحـة حيـاة كاملـة، والحيـاة الكاملة لا تؤطر. شكراً طاهر. فقد كنت واحداً ممن اعاد الثقة لأعيننا، التـي فقـدت الامل بقدرة اللوحة على صناعة الجمال».

***

خالد الخضير الصالحي

- البصرة ١٩٥٦
- بكالوريوس فنون جميلة/ رسم، دبلوم عالي اتصالات.
- أحد كتاب صحف: المدىٰ والزمان، اكتب، منذ سنوات، في العديد من الصحف والمجلات العراقية والعربية، عشرات المقالات: الثقافية والنقدية والصحافية والتي تخص النقد التشكيلي.
- ألقىٰ العديد من المحاضرات حول مختلف شؤون الثقافة والصحافة والفن التشكيلي.
- عمل رساماً صحفيا طوال ٢٥ عاما في صحف عديدة آخرها (المدىٰ والزمان).
- عمل مصمما في الصحافة سنوات عديدة.
- صدر له:
  - ❖ هاشم حنون الواقعة الشيئية، قيم تشكيلية في الشعر العراقي، تشكيليو البصرة، تجارب في التشكيل البصري.
  - ❖ (الشطرنج للمبتدئين منهاج تدريبي للناشئة) كتاب مترجم، عمان ٢٠٠٣ م.
- مخطوطات لم تنشر:
  - ❖ الرسم العراقي مقالات في شيئية اللوحة وطوبولوجيتها، كتاب مخطوط بثلاثة أجزاء.
- أمين الشؤون الإدارية لاتحاد الأدباء والكتاب العراقيين فرع البصرة سابقا.
- مدرب المنتخب الوطني العراقي للشطرنج.
- مدرّب المنتخب الوطني الأردني للشطرنج أعوام (١٩٩٩ أ ٢٠٠٤) م.
- لاعب شطرنج عراقي متدرج دوليا وعضو منتخب وطني عراقي بالشطرنج سابقاً.

ضوابط النشر:

- أن يكون الكتاب عن البصرة تحديداً.
- موضوعات الكتب في ((التاريخ، الجغرافية، الفكر الادبي، الفنون، التفسير، اللغة، المخطوطات...)).
- ان لا تزيد صفحات الكتاب على ٣٠٠ صفحة.
- أن يكون سالماً من الأخطاء اللغوية والإملائية والطباعية.
- أن لا يتجاوز المؤلف على الثوابت الوطنية والدينية والديانات، والقوميات والأعراف بأي شكل من الأشكال.
- ان تكون المادة المدروسة فيه بطريقة علمية موضوعية بعيدة عن الإسفاف .
- أن يلتزم المؤلف بشروط البحث العلمي من حيث المصادر والمراجع وطريقة البحث.
- أن يرفق المؤلف قدر الإمكان الصور والخرائط والرسومات البيانية.
- أن لا يكون منشوراً من قبلٍ، أو منشور منذ عقود وله أهمية تاريخية.
- أن يعطي الكتاب صورة حقيقية وعلمية عن البصرة وتأريخها وثقافتها وتراثها.

البصرة

تاريخ عريق وثقافة متجددة

سلسلة إصدارات تهتم بالشأن البصري تصدر عن ديوان محافظة البصرة

اصدارات عام 2021

ت	اسم الكتاب	المؤلف
1	البصرة مدينة الطيبة والجمال	باسم حسين غلب
2	حين لقاء	علاء المرقب
3	ما تشتهي خطاي	أحمد العاشور
4	ثلاثة أعلام في الثقافة البصرية	د. حامد الظالمي
5	بين الرمل والماء	محمد سهيل أحمد
6	القصّة البصريّة من ١٩٩٠ ـ ٢٠١٥	كاظم حنون صجم الخفاجي
7	قراءات في السرد	ياسين شامل
8	دراسات نقدية في الأدب البصري الحديث	ياسر جاسم قاسم
9	حين يتكلم التراب	علي الامارة
10	الوجيز في المشهد الثقافي البصري	عبد الحليم مهودر
11	المسرح البصري في خمسة عقود	مجيد عبد الواحد
12	الشاطئ والسفح قراءات نقدية	محمد جواد البدران
13	البصرة في خمس وعشرين رحلة اجنبية	د. حامد الظالمي

البصرة

تاريخ عريق وثقافة متجددة

سلسلة إصدارات تهتم بالشأن البصري تصدر عن ديوان محافظة البصرة

اصدارات عام
2023

ت	اسم الكتاب	المؤلف
1	البصرة العنقاء بأقلام الشعراء	علي الامارة
2	المذاهب المسيحية وكنائسها في البصرة	هند عبد المطلب حرب المبارك
3	أدب الاستنساخ في العراق	كريم عباس زامل
4	دراسات فِي اللغة والقرآن	علي ناصر غالب
5	تاريخ الحركة الرياضية في البصرة	ياسمين لفتة، لفتة حميد سلمان
6	التراث العربي وتحقيقه	أ.د. سامي علي جبار
7	ما بين نهرين	قاسم حول
8	مقالات في تاريخ البصرة المَنسِي	جمع أ.د. حامد الظالمي
9	يوم الحسين	جمع وتعليق: حليم مهودر
10	تجارب في التشكيل البَصْري	خالد خضير الصالحي