

## الرسامة إيمان عبد الله والتقنيات التجريدية بالحوار الصامت



الشيئية النهائية التي تتناغم وعناصر انثانوقليس الأربعة، فكان الماء يتجسد تقنيا عند معاملة اللوحة وما عليها من ألوان بالماء بحيث يظهر تأثيره على مستقبل اللوحة، أو باستخدام السيولة في التقنية اللونية، ويتجسد فعل النار في اللوحة بما يؤدي إلى نشوء فوهات وخروق بواسطة الحرق، ويظهر فعل التراب في إيساغع طبيعته على عجيبة الألوان، وأخيراً يظهر الهواء من خلال الألوان التي تنسقط على اللوحة بطرق النفع وهو ما فصل ال سعيد القول فيه في العديد من كتاباته...

لقد تباينت توجهات الرسامين تجاه تقنيات التعرية: فقد كان آل سعيد مأخوذاً بحوار (تقنية الجدران)، وكانت التقنيات التجريدية بالحوار الصامت الغفل لسكان المدينة مع الأرصعة (الأرضيات)، بينما اتجهت إيمان عبد الله محمود منجهاً ثالثاً هو استقراء المخطوطات والأطران والصمودات العتيقة، فقد كانت نتيجته، وتعيد إنتاج مخطوطات وسطوح تنطوي على أثر إنساني، مما يجعل تلك المخطوطات بدلاً عن الجدران والأرضيات؛ باعتبار المخطوطة طرساً وأصلاً للتواصل بين ساكني المدن، إلا أن الرسامة حافظت على أشكال التقنيات السائدة نفسها، وإن كانت على صفحات تبدو مستقلة من قرطيس مخطوطة منذ أمد: فهي: أولاً، تستخدم (مهارات) إنتاج النص داخل الأثر الفني كترميز للنص المحيط،

لقد شكل (الفن المحيطي)، وشكلت (التعرية الشبيهة) القائمة على التقنية المستمدة من العناصر الانثانوقليسية الأربعة: الماء، والهواء، والتراب، والنار جوهرها، شكلت أهم المركبات الفكرية والتقنية لجبل الشاميينات في الرسم العراقي، فكان آل سعيد منظراً الأكبر فانتكثت على كتاباته المتواصلة، وجمع شتاتها في ثنائية اسمها (التعرية - التراكب)، وقسمها إلى شطين متميزين ومتكاملين هما: تعرية الجدران، وتعرية الأرصعة.

وقد صنفت تعرية الجدران بأنها ثقافة ساكني المدينة التي توفر حواراً متداولاً بين ساكني المدينة عبر تلك الجدران؛ بينما وصفت تعرية الأرصعة بأنها اكتشافاً للعمل الفني بذاته، فهي ذات ما تصبغ الصدفة إلى اللوحة من مؤثرات وما تسلبه منها، حيث تنفرد المساحات المدينية الأرضية (تقنيات الأرصعة) بوجودها الغفل حيث يظل (الأثر) فيها علامة الصريف التي تصنعها الأقدام الضائعة لعابري السبيل، فكانت التحزيرات، والشخبطات، والشقوق، وأفعالاً لقوى كونية مكتفية ذاتياً، وكريمة في إغارة الفنان مقوماتها الأسلوبية والتقنية، فكان الفنانون يعاملون اكتشافات، وترطيب الطاقات الفاعلة في الوجود الشبثي في المحيط، تلك القوى التي تتجسد منتقلة من طبيعتها الجينية إلى طبيعة تقنية تتخذ، في النهاية، طبيعتها

### خالد خضير الصاحبي

بمستويين هما: الخطاب اللغوي الذي اشغل عليه بعض الرسامين كال سعيد في بدايات استخدامه للحرف ومحمد مهر الدين بعد أن اتجه نحو التجريد؛ حينما كانا يستخدمان نصوصاً مفروقة، كما يشغل الخطاب بمنجها شكلي (كترسم) وهو ما كان يصفه آل سعيد بأنه اكتشاف الشكل في المحتوى والمحتوى في الشكل (آل سعيد، أنا النقطة فوق قاء الحرف، ص ٤٢)، إلا أن تلاميذ آل سعيد لم ينظروا إلى (الحرف) والعدد) كما كان ينظر لهما هذا الرسام باعتبارهما في علم الجفر توافقاً تدوينياً لهذين العنصرين وصولاً لعلاقة خفية بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي؛ وهي ما كانت عليه القرارة الجفريّة التي تتناغم فيها القيم الرقمية والحروفية في الألفاق التي كان يرسمها آل سعيد، والعناصر التي كانت تبني هناك، مال الله لوحاتها منها، ولكن لغة الألفاق لغة صعبة لم تتوفر لمعظم المتقنين والرسامين الشباب مما جعل الأسماك بالمعاني الخفية لأعمال آل سعيد وهناك مال الله أمراً في غاية الصعوبة، فلا تبقى من اللوحة إلا (دلالتها) البلاستيكية، ويبقى جوهر اللوحة شبيهاً وتقنيهاً، وهو ما كان جوهر أعمال إيمان عبد الله في حروفياتها التي تبنيها كالغرافياً وكانها عملاً تخطيطياً هو من بقايا شخبطات غير مفروقة تقوم بها يد ربما لا تعرف الكتابة ولا تقدر عليها...

لقد تحول البحث في الأثر (كـمؤثرات تقنية) إلى البحث عن الأثر اللغوي الذي يسحب الذهن من (المعنى) الشكل التقني إلى (القرارة اللغوية)، إلا أن إيمان عبد الله أعادتها فبهما للحرف باعتبارها أثراً شكلياً يخلو من السرد اللغوي الذي يفرضه وجود الجملة تامة المعنى ضمن النص البصري، وحتى أشكال الألفاق كانت تفقد علاقاتها الرياضية عالية الهندس لصالح وجودها الشكلي البلاستيكي الخالص، فكانت جداول الألفاق تكف عن انطقتها وهندستها الرياضية لصالح أن تكون علامة مرور لرشية مغسوسة بالبحر على طرس، إنها إذن تعيد تعتيق الصفحة من خلال أشكال المخطوطات القديمة للسحر والألفاق باعتبارها أثراً وأصلاً لوجود إنساني...

يتنكر الفن المحيطي لقضية (الفهم) و (التفسير) باعتبارها البات متخلقة لا تصلح للفن الشبثي الذي تشكل (المادة) فيه جوهر ذلك الفن...

المشفرة التي لا تعطي نفسها بيسر إلا لأولئك الذين يقتنون أسرار قرارتها، وبذلك تسهم بقوة هذه الرسامة على قراءة الأثر في إعادة إنتاج ذلك الأثر بواد الرسم، وإعادة النظر إليه بوصفه قيمة جمالية، وتصبيهاً أركولوجياً على نص الطبيعة البكر. فكانت أعمالها شريحة مقطعة من العالم، أو إعادة إنتاج مخفي (أركولوجي) لعالم محتشد من العلامات التي تشكل أثراً لوجود إنساني سابق لوجود العلامات؛ وبذلك فهي تقترح ذات النظام الشكلي للعلامات باعتبارها أثراً وأصلاً لساكني المدن، حرفياً على جدار تركبها عابر سبيل من قرب الجدار فأراد أن يسجل وجوده التاريخي الذي لا يمكن الإحساس به دونما تدوين، أي تحويلها إلى نص مفروق، أو علامة مرئية على جدار، أو مخطوطة قرأها مطلقاً ما فأراد أن يخطله هامشاً يسجل وجوده إلى جانب عديد من القراء الذين تملكوا المخطوطة فأرادوا أن يسجلوا ما بين عليهم من الهوامش التي تجعنت يوماً بعد آخر حول متن المخطوطة.

لم تكن لوحة إيمان عبد الله فقط تصبغ أركولوجياً على نصوص الطبيعة بل هي تصبغ على نسق الرسم ذاته، على نسق كرس نفسه باعتبارها السعادة آثار الجدران التي ليست إلا مزجاً من الكتابات العفوية؛ لتظهرين على جدار، أو المراهق على جدران مرخاض أو كدمة على جدار، أو لبقايا إعلانات شتى على حائط أو لها من على متن مخطوطة، وربما تكون جزءاً من قبايا الفعل اللاوعي لقوى الطبيعة: شقوقاً، وتمزقات، وخروفاً، وجروفاً، وشخبطات، وحكاً على أرضيات الشوارع والأرصعة من آثار أقدام العابرين، وبذلك يتكامل الرسم خليقاً، في هذا النسق الفني، مع شبيئية الوجود وقواه المؤثرة في سطوحه، عندها يتخلق الإنسان باتجاه الأثر، وتتأسس الجدران، والأرضيات، والمخطوطات، باتجاه لغة البشر... لتصل إلى (التعبيرية المحيط).

تتجه الفن المحيطي من الأطراف إلى المركز؛ فاستخدام الحروف الأبجدية متلاً، والأرقام (في علم الحروف الألفاق)، هو اتجاه الخطاب نحو أصغر وحدة تدوينية وهي: الحرف والعدد يتوافقهما التمثال: الرمزي، والرياضي، والأشاري... فيشتغل الفن المحيطي

وشانياً، تحاكي (التقنيات الأربعة) للتفاعلات الحيطية المختلفة (تقاطع قوى الكثافة والسيولة والهيبوب والاحتراق) على سطح اللوحة، وثالثاً، تكرس ميمنة فاعلية السحنة المسببة؛ مما جعل لوحة إيمان عبد الله محمود: نصاً إغابياً (من أبعاد، ومادياً (من مادة العمل)، ويهدف، في التحليل النهائي، إلى التوثيق الأركولوجي: لتلك القوى الأربعة الفاعلة في صفحات المخطوطات... والمواد الأرضية (أي المحيط)، وللتجسيد البصري للعلاقة بين قارئ العلامات وبين المحيط، وبذلك تحيل اللوحة (النص) إلى مرجع هو المحيط (الأرضيات، والجدران، والمخطوطات، والألفاق، والجداول السحرية...)، قبل أن تتوجه، بعد خروجها من العراق، إلى فن يوظف المواد الجاهزة، فكانت ما زالت تشتغل على فن يكرس نفسه عبر التقنيات الأربعة في عالم البعدين (الجدار - الأرض - المخطوطة) ويعبر الاشتغال على السحنة المسببة، وهو تناص يقترح نوعاً من (أركولوجيا المعرفة التشكيلية) باعتبارها نوعاً من التوثيق للتصوير موضع القرارة... أي إنها لا تميل إلى المحيط فقط باعتبارها مرجعاً؛ بل وباعتبارها نصاً (مربياً)، أي تحويلاً للمحيط: إلى (مخطوطة)، إلى مرجع تدويني تتحول معه اللوحة إلى شريحة، أو نموذج من نص محيطي بصري مترامي الأطراف... إلى حقل بصري من العلامات التي تتجزئ فيها المادة مكانياً في خضوعها لتفاعلات المحيط، وفي الوقت ذاته، لقرارة أركولوجية تنتج (نصاً - شرحية) سيخضع هو الآخر (لقرارة) المتلقي...

كانت إيمان عبد الله محمود تصغي إلى حركات تأمل الطبيعة التي ترك بصمات أصابعها على المخطوطات... مثلما كانت تصغي لوقع خطي الطبيعة وهي تخط أثرها على شريحة أرضية أبدعها كائن عابر مضى إلى حال سبيله، أو أبدعتها قوى الطبيعة: أمطار، حرائق، رياح، أتربة تتجمع دونما تخطيط... فكانت الطبيعة عندها حقلاً مترامياً الأطراف ومكتنظاً بالعلامات (كما يصف فوكو الطبيعة)، وكل تلك القوى: الواعية وغير الواعية، تتصافر في تدوين نص (تأعالي) على مساحة صغيرة من الورق، أو من الرق، تعتبرها الرسامة (عملاً فنياً)؛ فأصغت إلى ندائها من خلال ما هو كامن في هذا المقطع المجتزأ منها بلغتها السريّة

## لقاء مع عضو الهيئة الإدارية لجمعية الجمالية العراقية في رومانيا هاشم نادر

صالح مهدي



في رومانيا أكثر من ٢٠٠٠ مغترب عراقي لهم اهتمامات شتى، ولقد نشأت جمعية

## قصة قصيرة لوعة أم

مزه جبر الساعدي

من الموت. تحت الأرض في اللجأ، في النهار يتعد كل منا في زاوية، نقرأ لرحل عما نحن فيه إلى الحلم الجميل، نسق الطرق في جبل أظفني دوي دبابات برامز الأمريكية البراكين... أظفني دوي دبابات برامز الأمريكية

ترب في دماغى اصوات قادمة من بعيد، من قاع روحي أن أتابع شمسي متوحدا معى وأمامي التحليل السامق، أبصره، تأبت في الأرض فأخنتق لضياع أصلامي إذ لم يبق منها غير الرغبة

## مراسيم الظل

في قطار الموت نمضي،  
ونمضي..

وأنت الشقية البابية

والبرعم الأسطوري والسري

وأنا الذي لا يخاف من أح

وأنت البوستر النرجسي

وقاهيتي وأغيتي والى



وكننا في قطار الموت

سارية وقافية أزلية

فكم ابتعدنا عن عطر

حين أختباننا في الأماس

وعن كل ما تملكه المسلة

وكننا الندى الأبدي

سماوياً نرجسياً في الص

او في خيمة آشورية

او لون القטיפية في الن



نت متيماً بالقرمطيا

وما زلت مكتوباً بالأ

فيسألني صاحبي،

لم تكن أنت

ولم أكن أنا

فكم من العمر مضى

والموت يأتي كالرصا

صامتاً أو خافتاً في

كما المرأة الأولى التي

حين التناغي والتج

فنسجد دائماً في ذ

فأنا السياسي أم ه