إيمان عبد الله

تحول الحرف إلى.. سطح ببعدين «=لوحة»

خالد خضير الصالحي

1

لا تنوّع إيمان عبد الله كثيرا في تكويناتها الحروفية، كما لا تحاول أن تتوغل في الحرف باعتباره رؤية، كما حاول آل سعيد أن يعظّمه ويرفعه، ويتعامل معه من خلال الأوفاق والجداول السحرية، ولا أن يكون ذلك الحرف رسالة تواصلية بشكل مباشر أو بشكل سطحي، كما يقدمه محمد مهر الدين. فالمهم عندها أن يتحول الحرف (الحروف) إلى سطح ببعدين يحمل ما تستطيع تحميله من مواصفات أو اشتراطات اللوحة (العمل الفني) في جوهرها النهائي باعتبارها في النهاية مادة على سطح، أي أن لا تكون اللوحة في النهاية إلا سطحا فنيا حتى وإن كانت تحمل مكونات (الكل) التي اختزلت منه (لوحة) اللوحة، ذلك الكل الذي لم يكن إلا مكونات متنوعة من الأوفاق والجداول السحرية، والرقى التي تحتوي أرقاما وحروفا غامضة.

لا تشغل الرسامة إيمان عبد الله محمود نفسها كثيرا بالتعدد الرياضي الذي يشتغل به (كتّاب) الرقى والأوفاق والجداول السحرية من معادلات وقيم رياضية تتناغم بين الأعداد والحروف. فقد كانت تلك الرسامة تتحرك في مستوى أفقي داخل (المدونة) صعودا ونزولا، صعودا يقتبس صفحات المخطوطات أو أغلفتها ونزولا إلى اجتزاء شرائح (مقاطع عرضية -أجزاء) منها، وبذلك يتواشج المحتوى والشكل بطريقة لا يمكن بعد فصلهما حتى ولو لأغراض (تشريحية) دراسية. هل تظل اللوحة ككتاب (طرسا) لا معنى منه، ويظل الكتاب الممكن في مستواه الجديد كتشكيل صوتي أراد له (إذا تم هذه المعادلة من معنى (سوف) البعد الواحد من البعدين)؟ ولكن يظل المؤلف أو المتلقي أو العمل الفني أي معادلة موجودة ثلاثة" (آل سعيد، أنا النقطة فوق فاء الحرف، بغداد 1998، ص54).

2

لقد كانت إيمان عبد الله محمود جزءا من اتجاه الفن الحروفي، الذي حاول آل سعيد ترسيخه منذ جيل الستينيات في مواجهة دعوات كان يقودها كثُرٌ في النقد التشكيلي تدعو في خضم الحرب العراقية - الإيرانية وأجوائها القاتمة، إلى نهاية الرسم العراقي، وأحيانا كانوا يقولون العالمي! نهاية تعبيرية، تماثل ما انتهت إليه التعبيرية الألمانية، فاستطاع آل سعيد بث الروح في الفن التشكيلي العراقي نتيجة اهتمامات أهم الرسامين التشكيليين: هناء مال الله، إيمان عبد الله، كريم رسن، غسان غائب... توجهات كانت تتوزع في ثلاثة مشروعات رئيسة من (التعبيرية التشيئية) التي شكلت مع التراكم جوهر الفن الحروفي، فكان هؤلاء: أما أن يتوجهوا إلى (تقنية الجدار)، باعتبارها حوارا واعيا أو عفويا مرسلا بين ساكني المدن عبر آثار تلك الجدران وهو ما كرسه آل سعيد وعدد من تلامذته: كريم رسن وغسان غائب، بينما كرست هناء مال الله المنحى الثاني (تقنيات الأرصفة) في الفن الحروفي وهو تقنية الأرضيات والأرصفة باعتبارها حوارا (غفلا) بين المارة والمدينة، أو بين أقدام المارة والطاقات الكامنة في الوجود الشيئي في المدينة: (المؤثرات الطبيعية) في البيئة القاتمة وبين الأرصفة والأرضيات من البيئة المطموسة، وهو ما رافقته الرسامة هناء مال الله إلى (تقنية التراب) بعد هجرتها إلى بريطانيا، حينما ارتقت إلى درجة التخريب الثقافي الذي نشأ في بنية الثقافة العراقية بعد الاحتلال، والذي ابتدأ بنهب وتخريب المتحف العراقي وبغداد باعتبارها (أرشيفا) للثقافة العراقية. وكانت (تقنية المخطوطات) ثالث المشروعات في الفن الحروفي العراقي، وهو اتجاه حاول العديد من الرسامين معالجته كل وفق رؤيته المختلفة، فقد بدأ ضياء العزاوي منذ البواكير الأولى لمنجزه، وكرسه في سبعينيات القرن الماضي حينما اتجه للاشتغال في ميدان المخطوطة التي عالجها بخصوصية استثنائية وجعلها مشروعا مستقبليا للوحة فأنتج لوحات (مخطوطات) تواشجت فيها النصوص والحروف والأشكال المشخصة وغير المشخصة.

وكان كريم رسن يستثمر لوحات الإعلانات التي تلصق فيها صفحات الإعلانات والصور فوق بعضها لتتمزق بعد حين بدرجات متفاوتة، ويوضع عليها الصبغ والكتابات (السرية) ذات الألغاز المشفوطة والألوان المسكوبة، فحولها في معرضه الذي أقامه في قاعة (حوار) في تجربته، ورفعها إلى مستوى تجربة رسم حقيقية باعتبار تشتغل تعريف آل سعيد لأهم مستويات العمل الفني (وهو يعني تجربة باعتقادنا العمل التشكيلي واللوحة منه بوجه خاص): مستوى "المادة الأولية أي الصبغة اللونية والمواد الملصقة على السطح ثم مستوى التلمس (الملمسات) والمرقعات والتسبحات والحروف" (أنا النقطة فوق فاء الحرف، بغداد، 1998، ص15). وقد نقل آل سعيد آلية التحول (التشيئية) هذه في دراسته لمنجز كريم رسن، فحينما أعلم اللوحة (تحسسا) أو حسنة ثانية لأي سطح كان، اقترح دراسة لوحة كريم رسن من خلال "التوغل في تجاوز السطح التصويري ذي البعدين... من أجل الوصول إلى (ما قبله) أي إلى البعد الواحد... عبر تقنية تنصب على أسلوب الحفر داخل لحم اللوحة والكشف عن إمكانيات السطح التصويري المطمورة فيها" (آل سعيد، مقال وفي حوار منشور في موقع الرسام كريم رسن).

وتوجه محمد مهر الدين بكتاباته إلى إيصال رسالة مباشرة وبصفة شكلية، ولكنها واضحة تأويلا، وتحاول إيصال رسالة تواصلية، وحاول محمد الشمري استنطاق الكتابات الكاتبية على علب الكارتون وإعادة إنتاجها في اللوحة..

3

لقد استعادت إيمان عبد الله محمود المخطوطات باعتبارها (شريحة) مقتبسة من صفحة مخطوطة تمثل حوارا رقيقا بين المرسل والمتلقي، ولكن دونما رسالة لغوية تواصلية. فاتجهت إلى عدد من المدونات لتحقيق ذلك منها: صفحات المخطوطات السرية، ومخطوطات الرقى والأوفاق والجداول والكتابات السحرية، والسطوح السحرية (أرضيات المدن وآثار التعرية) التي تحدث بفعل أقدام العابرين، أو بفعل عوامل التعرية المختلفة، والحروف المجتزأة من صفحات كراريس تنمو الأيدي التي كتبتها أيا لا تريد الكتابة أو لا تعرفها. فحدث تلك الكتابات تشكيلا غير مقروء يعلو بعضه بعضا... فكانت الرسامة في كل توجهاتها السابقة، جاعلة في ذلك، مثل هناء مال الله وغيرها من الرسامين، تحيل كل الإشارات الحروفية والأشكال، وربما المشخصات، إلى علامة أو (تجريدية تقنية)؛ فلم ترسم لوحاتها إلا بهدف أن تكون شرائح ينوب فيها الجزء عن الكل، مما يمنحها رضا بأنها لم تزل ترسم في منطقة داخل الواقع (المحيط)، معها بدت لبعض المتلقين وكأنها تعمل ضمن منطقة شديدة البعد عنه، وهو الأمر الذي حرص عليه الكثير من الرسامين ليس بمنتجاتهم الفني، وإنما بتطلعاتهم المدونة وبناء أيقوناتهم المفاهيمية التي بقيت تمثل لما أسست له جماعة بغداد، وحرصت عليه في البقاء ضمن دائرة تقع في متناول يد المتلقين في كل الأحوال، حتى وإن دنت تشكيلاتهم من المشخصات وبدت مثيرة في توجهها نحو التجريد التعبيري (آل سعيد وتلامذته) والهندسي (محمود صبري) لتعوضها من خلال إدامة الصلة مع المتلقين عبر النجاز المفاهيمي وتدويناته المتطورة.