

# شقيير سيّدة القصر

## ماذا يعلمنا فنّها اليوم؟

كيرستين شاييد \*

ودعوة المتلقي إلى التفاعل معها. مثلاً، عملها DNA Section (1980 - 1983)، كناية عن قطعة خشبية تصعد بشكل لولبي من قاعدة مربعة لتأخذ شكلاً مستطيلاً يبدو ناعماً من جانب، ومتوجاً من جانب آخر. هذا التضاد الحاد يولد انعكاسات مختلفة للضوء، ما يخلق إحساساً بانعدام التوازن، فنغومة هذا الجانب توحى بأن الجانب المتموج ما زال ينتظر اكتماله بعنصر آخر لا نراه، لكننا نخبره بشكل عميق.

الجمهور عنصر أساسي في عملية التولّد في فنّ شقيير. إلا أنّ هذا الجمهور المدعو إلى حيز الوجود، لا يستطيع الاتكال على مخزونه المعرفي لإيجاد معنى لهذا الفن وتفسيره. عليه أولاً أن يعي لذاته بوصفه وحدة مولدة للمعنى. أسّمي ذلك «الرؤية الواعية». إذا كانت الأعمال «أكسيراً تشكلياً»، فتجربة الاحتكاك بها، يجب أن تحيي المتلقين الذين انزلقوا ربما إلى خطابات نمطية عن حياتهم، وهي تسلسلات فكرية منطقية لا تمت إلى العصر الراهن. لقد شيدت شقيير عالماً تُشعر المتلقين بأنهم مسؤولون عما يرونه، ويدركون أنّ هذا العالم موجود فعلاً طالما أنهم يحشونهم بوجوده. إذا لم يكن هناك من معنى قبل هذا التفاعل مع الجمهور، فإنّ لا نهاية للمعاني المتأتية من «النهاية المعلقة» على حد تعبير شقيير. هذا الفن متبحر بعمق في فكر الفلاسفة العرب، مثل ابن الهيثم والمبادئ الصوفية. لكن بثوقه إلى جوهر الحقيقة الكونية، فهو لا يقتصر على هذه المنابع وحدها.

إذاً، ماذا نفعل بأعمال شقيير الفنية وكتابتها اليوم؟ لاحظت وجود نوع من النفاق بين الرعاة الذين يقدّرون عمل شقيير، ويدرجونه ضمن تاريخ الحدائث في العالم العربي. أنا أيضاً أتحمّل جزءاً من اللوم لأنني توليت مع زميلة تنسيق معرض بعنوان «حدائث تاريخية» لصالح منصة ArteEast وضمت أيضاً أعمالاً لشقيير. لكن بالإصرار على إدراج عمل شقيير في التاريخ، كنت أرفض فكرة أنّ فنّها شيدت عالماً خالياً من أي زمن تسلسلي، عالماً «بلا نهاية». أعرف جيداً كيف أربط عمل شقيير بحقبة الانتداب، التي شهدت مرحلة تدريبها الفني، حين كان الفنانون الوطنيون يوظفون ممارساتهم في سبيل الاستقلال، أو ربطه بمدرسة الأهلية التي تولت تعليمها بذلك المزيج الخلاق من العلوم الطبيعية، والأدب، والفلسفة، والمهارات اليدوية، والاقتصاد المنزلي وتعدد اللغات. لكن هل أستطيع إيجاد الصلات التي تربط فنّها بالحاضر؟ أو هل أستطيع أنا (وكل من يعمل في حقل الفنون المعاصرة اليوم) تعلم عن حياتنا الراهنة عبر عدسة فنّها؟

بدلاً من إشاحة النظر عن فنّ شقيير إلى مصدر أو نية ما، علينا أن نتعلّم النظر عبره إلى عالمنا. في هذا الزمن الذي يشهد انتشار المؤسسات الثقافية، لكن عمل شقيير دليلنا لإعادة التفكير في دور المؤسسات الثقافية نفسها. لا يمكن أن تكون مهمتها «متحفة» إرثنا الثقافي، فهذا تكريس فاقع للفكر الارتقائي الذي أدى إلى الاستعمار والتراتبية الحضارية. إذا كان العمل الفني يعلمنا مفاهيم مختلفة عن الوقت الزمنى والمجال المكاني، لنعد تنظيم مؤسساتنا على هذا الأساس. وإذا كان الفن يعلمنا أن لا معنى إلا من خلال التفاعل، فالتفاعل مغامرة يجب حوض غمارها. لا يمكن بناً متحفة الفنّ الذي يقوم على عملية التفاعل واختبار الظروف التشكيلية بهدف توالد الأفكار. بالعكس، أمام هذا الفن، علينا أن نغير المؤسسات التي يقتصر دورها على المتحفة. فإذا جفدنا فنّ شقيير بوضعه الحالي، سواء كان عملاً من الطين أو الغواش، فهذا يعني نفي وجوده من الأساس. أجزم أنّ التحدي اليوم يكمن في تنشيطنا وحثنا على يد «النهاية المعلقة» التي أطلقتها شقيير. إذا كان العمل الذي وجدت فيه شقيير حيوية وحياء، لم يكبر ويواصل نموه، فهذا خطأ تقع مسؤوليته على نظرنا المميّنة وحدها!

«كل شيء له حياة، يكبر» بهذه الكلمات قدّمت سلوى روضة شقيير منحوتتها عام 1983، وسط ازدياد مروحيات الجيش ورياح من بتلات الورود. تلك المنحوتة التي تألفت من ستّ وحدات، ضمنت بإمكانية أن تكبر من خلال زيادة عناصر مركبة وفق معادلة دقيقة ضمن الوحدات الموجودة أصلاً. يومها، قالت شقيير إنّها لا تنظر إلى المنحوتة بوصفها كتلة جامدة، بل مادة حيّة، موضحة أنّها وافقت على إنجاز هذا التجهيز لأنّه يلتقي مع رغبة الموكلين في الإعمار والتفاؤل بالحياة. حصل ذلك في بيروت 1983، وتحديداً في إحدى المستديرات في الرملة البيضاء التي كانت جبهة شهدت مواجهات عنيفة في الغالب بين حركة «أمل» و«الحزب التقدمي الاشتراكي». اختفت المنحوتة لاحقاً في ظروف غامضة. وحده التحدي الذي رفعته شقيير بأنّ الفن يعيش ويكبر، ظلّ حاضراً في ماكيناتها الفنية، وآلية عملها، وممارساتها في المجال المكاني، وكتابتها عن تاريخ الفنّ والنظر اليه.

من أولى المبادرات الفنية العامة التي قامت بها شقيير تنظيم محاضرات عن الفنّ لصالح «النادي الثقافي العربي». كانت تقيم الفنّ وفق علاقته بـ «شخصية» ثقافة معينة، أكانت المصرية القديمة، أو اليونانية، أو القروسطية، أو الفرنسية، أو الأميركية، أو العربية، مشددة على أنه يجب أخذ كل واحدة ضمن سياقها الخاص. مع انخراطها في كتابة تاريخ الفنّ، انكبت على استنباط متان لمعجم يميّز بين «زمن» و«تسلسل» لفهم التاريخ: المفردة الأولى تعني «التوارد»، بينما الثانية تشرح الشروط المسبقة والنتائج. انطلاقاً من تمسكها بمفهوم النسبية الثقافية، شددت في محاضرات «النادي الثقافي العربي» وفي كتاباتها اللاحقة على أنّه لا يمكن شرح اللغة البصرية لثقافة ما أو منجزها وفق التسلسل التاريخي المنطقي. وإذا كانت شقيير قد قطعت الصلة بين مفهوم التاريخ والتقدم، فهذا لكي تعيد الطابع السياسي عليه: ما كانت مهمة بتحديد الأفعال بوصفها منجزة أو مستمرة، بل بتحديد وسائل توالدها، وانطلاقاً من ذلك تحميل الناس الذين يعيشون في الحاضر، المسؤولية عما ينجرونه في حياتهم.

وكما في كتاباتها، كذلك في أعمالها الفنية. لم تتعاط شقيير مع الأفكار كسلسلة، تستجيب مباشرة للأحداث والتطورات الراهنة، أو تبني تدريباً من مشروع إلى آخر. بل إنّها واصلت إعادة إستعمال المواد المواد، ومراجعة أفكارها، معيدة استكشافها من زاوية جديدة، وبوسائط، وفي ظروف وأبعاد جديدة. وهذا ما يفسر سبب عدم تورخ أعمالها، إلا حين تحضّر لمعرض كل عشر سنوات. كذلك، امتنعت عن الالتزام بالتصنيفات الصارمة الخاصة بالمجال المكاني كـ «المنزلي»، و«الخاص»، و«العام»، و«الحلي»، و«الكوسوبوليتي». وكما أوردت لورا منزلر في دراستها الباهرة عن مشوار شقيير، فإنّ عملها شيدت «بيئة من الفن». ومثلما أوضح جاك الأسود ببراءة: «فإنّ لوحتها أو منحوتتها، بتأثير من فن العمارة على الأرجح، هي نظام من وجهات النظر». أكان نصيباً منتصباً وسط الزحام عند مستديرة ما، أو سجادة تستقبل المدعوين على العشاء، أو خاتماً في يد ممتدة للسلام، فإنّ فنّ شقيير يدفع المتلقين إلى تنشيط الوعي الذاتي لتجربتهم مع العمل الفني.

وصفت شقيير والنقاد الفنيون الوحدات التوالدية في فنّها بأوصاف عدة مثل «تنميط»، و«معادلات»، و«هندسيات»، و«بيوت شعر»، و«جينات». المهم أنّ هذه الوحدات ليست تصويرية بمعنى تشخيصية، ولا تتلشى عن الإنظار بسبب تذكيرها الناظر بشيء قد رآه في مكان آخر. ليس هناك تمثيل، ولا تشخيص، ولا سردية. أنجزت شقيير تكويناتها بمروحة من المواد. في الغالب، تبدأ باستنشآت ثنائية الأبعاد، قبل أن تزيدها وتوسّعها لتصبح مجسمات صغيرة تشكل أعمالاً «مفهومية» قد تنفذها لاحقاً بالخشب، أو الحجر، أو المعدن، أو الألياف الزجاجية (فايبر غلاس). يمكننا تسمية أعمالها بـ «الأكسير التشكيلي» نظراً إلى كيفية اكتشافها عملية النمو عبر وضع الأشكال في تفاعل،

واضح، فكانت تحمل الصفاء الروحاني. تنساب الخطوط في اللوحة والنحت، لتبرز في ما بعد كأنها أشكال أو ربما أجساد، تتحاور في عملية تكرارية تزيد من حالة التأمل والصفاء. الاهتمام بالثقافة الإسلامية، أتى في مرحلة مهمة من حياتها، حين مكثت في القاهرة سبعة أشهر أثناء الحرب العالمية الثانية، فراحت تتعرف إلى الفنون الإسلامية والآثار. هذا التعمق جعل لوحاتها تستمد جذورها منه، فراحت تحول اللون إلى خطوط وأقواس تتحاور في أبجدية فنية خاصة. معرضها التجريدي الأول في بيروت عام 1947، قدم ألوانها ضمن فلسفة جمالية تحمل من روحانيات الفنون الإسلامية التي تأثرت بها. يومها، لم يلق المعرض الكثير من الاستحسان أو القبول لدى الجمهور، إذ شكل هذا التوجه بالنسبة إليه نوعاً من الصدمة، بسبب حداثة وعدم انتشاره في الوطن العربي.

بين معرضها الأول، ومعرضها الحالي في «سرسق»، يحتفي لبنان بفنانة تكمل عامها المئة. يحتفي بمسيرة جمعت بين الحرف واللون، فصاغت النص برؤية لونية، وشكلت النحت في تراكيب هندسية، فيما حملت الثقافة الإسلامية ما هو أبعد من الزخرفة.

معرض سلوى روضة شقيير: بدءاً من اليوم (السادسة مساءً). «متحف سرسق» (الأشرفية). للاستعلام: 01/201892

بالماء والحدائق». يستوقف الاسم القارئ، إذ يبدو جسداً يبحث عن هوية تستوي في الواقع. كان هذا في بداية التسعينيات، كما لو أنه دعوة هادئة لإعادة الإعمار. ليس غريباً أن تبحث أعمال الفنانة عن أمكنة حرّة في فضاءات المدينة، تزامناً مع موعد انتهاء الاحتراب؟ في مرحلتها الأخيرة تجيب على السؤال، لكن على طريقتها أيضاً. ينقل اهتمامها من الحدائق العامة وما يصلح للمساحات وحواشيهما إلى الداخل. سنجد كتباً وأغلفة وما يصلح لأن يكون ديكوراً ناجحاً للوحدة. وحدة عائمة في فضاء كوني هو عالمها. إنه العالم الذي دفع الفنان جوزيف طراب بأن يصفها بأنها «تخلق فوق السرب». ويفسر هذا في وجهين، الأول أنّها سبقت مجايلها، والثاني أنّها تبحث دائماً عن فضاء أكثر اتساعاً. يسميها جوزيف طراب «الفنانة الجديدة»، وهذا شعور لا مفر منه في كل مرة يُنظر إلى أعمالها. كأنها أعمال بلا شهادات ميلاد، ولا تحتاج إلى حفر العام في أسفلها. أعمال يمكن أن تنتمي إلى أكثر من عصر، بمجرد انتمائها إلى أكثر من فضاء.



جذبت شقيير. هذه الثقافة الغنية بالزخارف والرموز قد تكون السبب الرئيس الذي قادها إلى قالب الهندسي الشكلي، إذ غرقت أعمالها في تراكيب أتى الكثير منها مستوحى من الحضارة الإسلامية. في حين أن التصوف أدرك لوحاتها ومنحوتاتها بشكل

تترك مكانها نفسها في الزمن للتقليديين في فترة نضوج قصيدة النثر العربية واللبنانية، ظهر مشروعها «القصائد» (1960 - 1968)، بدا كأنه يسبغ التحولات الشعرية في المدينة بنكهة تشكيلية. لقد تأثرت أعمالها في تلك الفترة بلا شك بالشعر، وهو تأثير لا تخفيه في اسم المشروع، وتظهره أعمالها التي تتوزع على مواد خشبية وفخاريات. وبينما يذهب كثيرون إلى قراءة أعمالها على قياس كرونولوجي، فيعتقدون أنّ «الثنائيات» (1975-1985)، عبارة عن سد بعض الثغرات في «القصائد»، غالب الظن أنّها كانت تفكّر في شيء آخر. في هذه الفترة يظهر الأسود في أعمالها، وتظهر الحرب في بيروت أيضاً. حضور طفيف يعترف بالحرب، ولكنه اعتراف مسكون بلا مبالاة حازمة. لا يمكن القول إنّها تخصصت بالحرب أو أنّها تأثرت بها تأثيراً وجودياً. يمكن نفي ذلك نفيّاً تاماً. لم تكثر للحرب، ولم تتوقف تجربتها عن النضوج، بل تابعت شغفها بالحيز الكوني على حساب الأفق الضيق في «مسار القوس». وبين هذا وذاك يجب المرور على «مشاريع النحت

\* اختصاصية في الفن العربي الحديث وأكاديمية في «الجامعة الأميركية في بيروت»  
\* تتولى شاييد مساء اليوم (بدءاً من السادسة) إدارة طاولة مستديرة في «متحف سرسق» حول فنّ شقيير تجمع الاختصاصي في العمارة جورج عريبي، والمؤرختين والمنشقتين الفنيتين كلير دافيس وريم قضة.