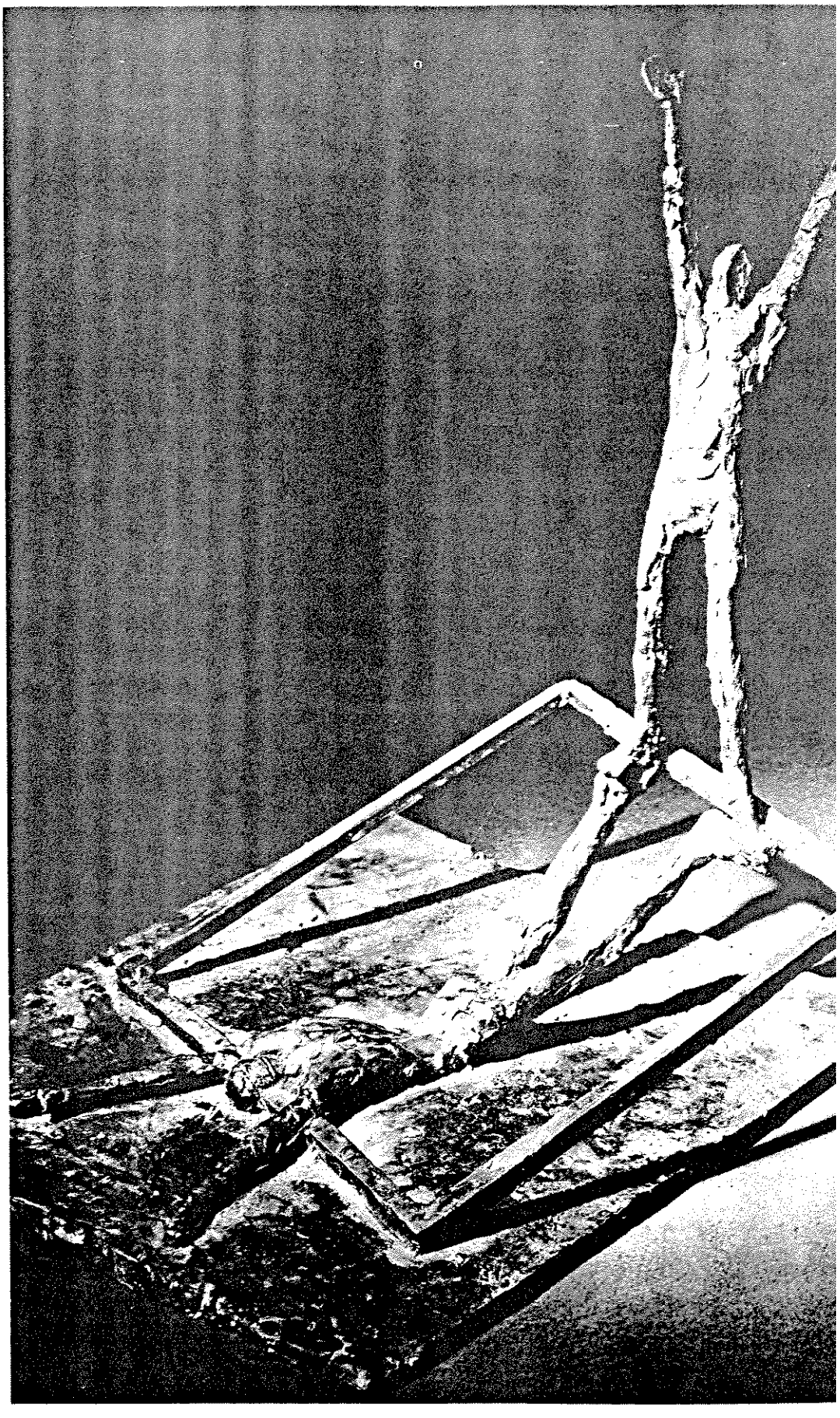
الأوراق

شهرية تصدرها وزارة الثقافة والفنون بغداد

الرواق

العدد 4 أيلول - تشرين الاول 1978



▲ **انعكاس** : للنحات مكي حسين
◄ الغلاف الاول **للفنان ضياء العزاوي**

ALREWAQ

شـــهرية فنيـــة

تصـــدرعا

اللجنة الدائمة للاعلام الفني
في وزارة الثقافة والفنون

الجمهورية العـراقية
بغـداد

◆

رئيس التحرير : **بلند الحيدري**
سكرتير التحرير : **محمد الجزائري**
المشرف الفني : **عامر العبيدي**

◆

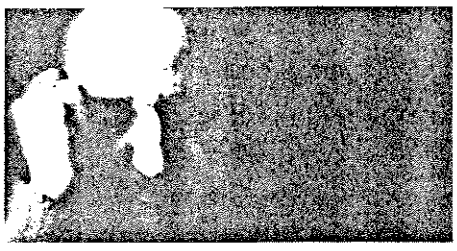
توزيـع الـدار الوطنيـة

رقم الايداع في المكتبة الوطنية - ٣٤٦ — ١٩٧٨

تصميم وطبع مؤسسة رمزي للطباعة

السعر 100 فلس

وحدة الابداع في النوازع، يبقى الفن اختبارات .



■ جواد سليم

■ والانتهاءات التي تتولد في القنوط ، هي من زاوية تعدد الألسنة ، نمط من صمت الموسيقى ..

فيض من الاصوات قد تتبدى صارخة أو منزعجة، متالقة أو متنافرة ، ولكنها حين تواجه مصيرها ازاء وحدة اللسان ، كضرورة ، تتخلى عن نرفزتها وصخبها لتلجأ الى نمط من الاسترجاعات .. اليقظات المكبوتة ، والانتباهات العاجلة ..

لكن الحوافز حين تتمكن من الالسنة ، والنوايا ، تصنع قاعدة ائتلاف خاصة ..

في مقابل مشاكل تعدد الألسنة (أدوات التعبير) تتوهج الرغبات المخلصة من أجل وحدة اللسان الفني ، في الوطني والقومي والانساني معا. وتجد المحاولات طريقها الى تعابير فنية تتشوق الى التوحد مع الطبيعة في البدء ، ثم مع حركة المجتمع ، ثم مع الفكر والفلسفة ..

ذلك ،اذا امتلكت قوة التحام يقبني بحركة العمل والعملية الثورية الجارية في مجتمع التحولات .

ان الفن ما قبل الكلاسيكي له تعابيره الخاصة ، دون شك ، ولكنه بعد تتالي المذاهب والاتجاهات وترسخها ثم تفككها وانغلاقها لا يجد الفن نفسه تائها في دروب الفلسفات ، بل يتوحد مع الانماط الانسانية في الخلق اليومي الابداعي ، في القرارات السياسية ، وفي التحولات ..

لذا يجد الفن نفسه أمام امتحان ، حين يواجه مفترقات الطرق .. ان يقظة الفنان الثوري هي يقظة مرتبطة بالانتماء ، للارض وللانسان ، وللثورة ..

ولان الفنان التشكيلي العراقي مر بقنوات بحث عدة ، فهو الآن ، في مجمله كعطاء ، لا في مفرداته كتوجهات واختبارات ، يسعى نحو خلق وحدة ابداعية تستلف من فن السياسة وابتكارات الثورة أنماط التعبير .

ان السمات التي توحد ما ندعوه اليوم الفن المكسيكي الثوري ، أو الفن الهندي ، أو ما ميز الفن العربي الاسلامي (يحيى الواسطي ـ مثلا ـ) ، هي سمات مشتركة بين أبحاث واختبارات ، نهايات ومنطلقات ، ذوائب وانهار تجري في سياق العملية الابداعية ..

والرسوخ الوطني القومي الذي يتولد عبر مصهر تلك التجارب لا ينفي فردية هذه الاداة أو خصوصية ذلك الفنان عن غيره ..

ولكن لم نشهد في أية بقعة من العالم مدرسة أو اتجاها لم يتخلق عبر اختبارات النخبة ..

والنخبة ، هنا ، هي اصطفاء التجربة ، ذروة اندهاشاتها وعمق اصالتها ، وازدهار ثمارها وابحاثها .

ليست النخبة هي سكنة البرج العاجي ، بل هي الصفوة التي تحكمت بالخصائص الوطنية والقومية ووظفتها في تجاربها وفكرها حتى وصلت بها الى ان تكون سمة عامة مشتركة ، لا جهدا فرديا ضائعا بلا ملامح ..

وفي كل مجتمع لابد من نخبة ، تقود العملية الابداعية وتسعى الى تشكيل ملامح وحدتها ووضوحها القومي ـ الوطني .. واستقلاليتها ..

وكما في السياسة وصنع الخصائص الخاصة لهيكل الدولة والمجتمع الجديد ثمة في الفن من يستلم هذه الخصائص لصنع هيكل المدرسة الوطنية العراقية ـ العربية .

ان جواد سليم الذي بدأ مع الرعيل الواعي لخلق المدرسة العراقية تحت غطاء «المدرسة البغدادية» ، انما وضع نفسه ضمن احتكامات خبرته ، في صلب النخبة .. التي هي انتخاب خبرات الماضي واكتسابات حضارات ومذاهب وتيارات فنية ـ دراسية وانتاجية، ليصب خبراته (خلاصة خبراته) في الكلمة ـ المعنى ، وفي النتاج الابداعي .. ولانه سعى مع « جماعة بغداد للفن الحديث» والتيارات الاخرى لتحديد ملامح عراق تشكيلي ذي بعد قومي ـ حضاري ، ورؤى مستقبلية، فقد أغنى خبرة الجيل الابداعي الثاني من النخبة ،

ولان الثورة ، واعلامها ، اصبحا مرتهنين بالتجاوز والاقتحام ، فلا بد للفن التشكيلي العراقي من قدرات نخبوية متقدمة الوعي تخرج به من اطار التفنن والتزويق التكراري ، الى التعددية التي تصطفي من تعدديتها لونا هو وحده ، الذي تتوحد معه التيارات والصبوات ، ليكون الابداع الموحد في سياقاته الوطنية والقومية واضحة السمات .

واذا كان صحيحا جدا أن الفن التشكيلي في العراق يقف في طليعة نتاجات فناني الوطن العربي ، فصحيح أيضا انه ما زال بحاجة ماسة ، ونابعة من عمق ايمانه بمسيرة الثورة ، الى ان يرسخ في فنه سماته الوطنية والقومية في بعد نخبوي يؤهله لان يعلن نفسه مدرسة راسخة التقاليد ..

وهذا ما يؤرق نخبة الفنانين الواعين المخلصين ويجعلهم يبذلون في مكابداتهم قصارى الجهود كي يصلوا بأبحاثهم الى يقين الاتجاه الواضح السمات ، لا الى التشكيل التجريبي وحده ، الذي قد يستلف من التراث الحضاري والشعبي والاسلامي ، (أو من التراث العالمي)ملامحه ويكتفي بها ..

لذا فوحدة الابداع ، تحتاج الى وحدة النخبة .. ووحدة الخبرات والتوجهات وهذا الهدف هو الإمتحان الصعب الذي يواجه الفنانون به انفسهم ووطنهم ورسالة فنهم الثوري ..

فالفنانون الذين انشغلوا فترة بمعرفة الطبيعة ، لا بالتعبير عن ماهية الانسان ، تجاوزتهم الحياة ، وتجاوزتهم الثورة ، وتجاوزهم الانسان ..

من هنا ظهرت نخبة (أو بداية نخبة شبابية) تتجاوز زخرف اللسان والشعائر لتشكل بفنهم وسيلة استقصاء تتناول العالم بكل امتداداته ، والوطن بكل خصائصه .. وهذا ما سيعطي نتاجهم ـ اذا تواصل بعمق الابحاث ـ سيولة الابداع ، وبهجة الحرية ..

لقد كانت المحاولات الخمسينية ، ثم الستينية ، تبدو وكأنها تبحث عن لغة لم تستقر بعد ، ولم تحدد ملامح روحها وقوانينها ، مع نمو مفرداتها ، ولكن تجاوز بعض المحاولات اطار المسموح به الى اطار الممنوع ، جعلها تكتشف في الابحاث خبرات وطنية ـ قومية تمتلك بادرة التاسيس ، ولا تنخدع بالزخرف . بل تكرس معادلة ان يكون الشكل والمضمون احدهما في خدمة الآخر ، لتبعد الخجل من خلق التقاليد ، ومن التقاليد ذاتها ، عن ان يكون قيدا ، وليكون النتاج ـ بالتالي ـ اضافة موفقة مقتنية بالفكر لا على حساب ثمن الشكل ، بل بالافادة منه ..

لذا فان السعي لخلق الوحدة الابداعية ، بمعنى وحدة الابداع .. لا بد ان توصل بين المبدعين لتصفي من حصيلتهم النخبة القادرة على قيادة تلك الوحدة، ووضعها على طريق الاصطفاء الوطني ـ القومي ـ الانساني المتميز ..

التحرير

محمود مختار

■ على ضفاف النيل (رخام) ١٩٢٨

■ انه واحد من قلة من طلبة موهوبين ما كاد يطرق سمعهم نبأ افتتاح مدرسة للفنون الجميلة في مصر عام 1908 حتى هرعوا للانضمام اليها والانتساب الى احد فروعها ، وقيض لبعض منهم ان يكونوا رادة النهضة الفنية الحديثة في القطر الشقيق بعد غفوة للفن طال امدها لسنوات وسنوات لم يكن فيها ما يشد بها الى الفن غير بعض الصناعات اليدوية المطعمة بالزخارف والنقوش مما توارثها عمال مهرة ابا عن جد ، وامعنوا في الحذاقة والعناية بها تلبية لحاجة متزايدة اليها من مترفي البلد ومن السياح الوافدين اليه، واعتزازا بتراث لايزال يحتفظ بالكثير من سماتهم الخاصة ويشير باكثر من اصبع الى روعة ما ابقت الفنون الاسلامية والعربية من آثار فيها .

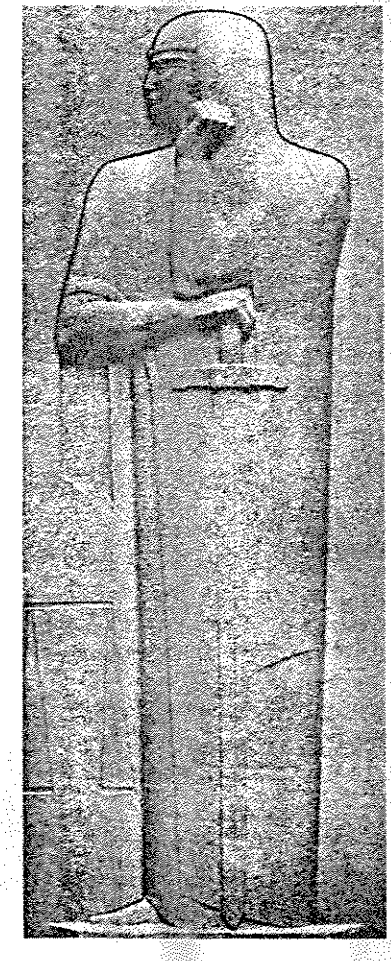
وكان من بين هؤلاء الطلبة ممن بقي لاسمائهم الفنية وهجها ، راغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن واحمد صبري ، وكان منهم ايضا النحات محمود مختار الذي استطاع بما اجترح لاعماله من اصالة وخصوصية ان يفرد نفسه بعطاء متميز وان يسم تاريخ النحت المصري الى يومنا هذا بميسمه وان يمد باثره الى غير واحد من النحاتين الذين جاءوا بعده وتواصلوا معه كانور عبدالمولى ومحي الدين طاهر وغيرهما ، وان يظل رغم انقضاء ما نيف على ثلاثة واربعين عاما على وفاته ، ورغم قصر حياته التي ما امتدت به الى اكثر من ثلاث واربعين سنة ، ان يظل الاسم الاكثر تألقا وتوهجا في سجل الفن الحديث في القطر العربي المصري .

ويوم كانت صالونات باريس الادبية والفنية ومقاهيها الخاصة تضج بالجدل الصاخب عن جدوى الفن في القرن العشرين ، ويوم كان الفنانون الاوربيون يسعون جادين تارة وعابثين تارة اخرى الى حمل معاولهم لتحطيم الباستيل الذي اطبق حصاره على الفن لقرون وقرون باسم الرجوع الى الطبيعة واستلهامها او التماثل معها والتقليد لها .. ويوم كان اغوست رودان قد استقرت شهرته وذاع صيته وكبرت به السن ، ولم يعد تمثاله «لبلزاك» مدار حديث ... ويوم كان بيكاسو قد انجز صورته « فتيات افنيون » التي يؤرخ بها البعض بدء المدرسة «التكعيبية» .. ويوم كان «بوتشيوني» يصرح بولادة المدرسة « المستقبلية » ويفصل في الخطوط التي تعزز الحجوم والحجوم التي «لا تذوب في الضباب التعبيري» والوسائل المهمة في قوة الصورة وضعفها.. ويوم كان الناس لا يزالون يتناقلون سيرة «هنري روسو» ويقومون رسومه ذات النزوع البدائي اثر وفاته ـ عام 1910 ـ ... ويوم كانت الصحافة تواصل كتاباتها المتناقضة وطرح آراء النقدة المتضاربة عن معرض جماعة «الفارس الازرق» في مونيخ عام 1911 والذي اسهم فيه اوغست ماك وفاسيلي كاندنسكي .

في ذلك اليوم .. في يوم ما من عام 1911 ام محمود مختار ، هذا القروي البسيط الذي ولد ونشأ في احدى قرى «الدلتا» ، ام باريس ليفتح عينيه واذنيه على اشياء لم يكن قد سمع بها ، ولم يسبق ان حدثته عنها مدرسته الصغيرة ولا اساتذته في فرع النحت .. وكما كان شان الآخرين الوافدين من الوطن العربي الى باريس كان شان محمود مختار الذي ازدحمت في رأسه الاسئلة الكثيرة محاولا ان يقع من خلال الاجابة الواعية عليها الى النقطة التي يجب ان ينطلق منها في مسيرته الفنية ، فليس مهما ان تعرف كيف تمسك بالازميل بين اصابع يدك .. او كيف تتقن صنع تمثالك او كيف تضبط مقاساته او كيف تدرس مساقط النور والظلال عليه او كيف تفهم فن النصب .. بل وقبل ذلك كله ان تعرف ماذا تريد من كونك فنانا وماذا تريد امتك من كونك فنانا فيها .

بلند الحيدري

■ مختار



■ العدالة ـ من تفاصيل تمثال القاهرة

وبقدر ما احس بجهله بفنون اوربا ، قديمها وحديثها وعلى مثل ما احس بضياعه توفيق الحكيم : «بين الكلاسيك والمودرن ولا استطيع ان اقول مع التائرين فليسقط القديم لان هذا القديم ايضا جديد علي » . ليعرف كيف يجب ان يأخذ منها ما يفيده .. علي» . وان عليه ان يعرف كيف يجب ان يأخذ منها ما يفيده .. وبقد ما احس بحماقة هؤلاء المتالبين على تراثهم والساعين لتهديم كل ما يدل على الآثار القديمة او المتاحف او المكتبات والداعين لانهاء سطوة الماضي الابوية عليهم .. بل وبقدر ما ادرك في ذات الوقت مدى بعده عن تراث امته الممتد من شرق الارض الى غربها ومدى ما قصر في استيعابه والالمام بتفاصيله .. بقدر ذلك كله كان يحس بحماسة متزايدة لان يتلمس طريقه من خلال هذه الاسئلة المتراكمة في ذهنه الى حيث يمكن ان تستقيم له تجربته الخاصة التي وعت نفسها في المناخ الذي يجب ان تكون فيه وان تعبر عنه ، فاذا كانت باريس قد اعدت له مسحاته فان عليه ان يتعلم كيف يحرث بها في ارضه «فما رأينا في تاريخ بلد ما نهضة قومية لم يكن يريدها نهضة فنية ولعمر الحق هل يعقل ان يحس المرء بحقوقه وواجباته في الحياة قبل ان يحس بنفسه وبما حوله وقبل ان يعرف ماذا هو وماذا كان من شانه وقبل ان ينشيء هذا الاحساس والذكر في نفسه الاعال» كما يقول ابراهيم المازني ..

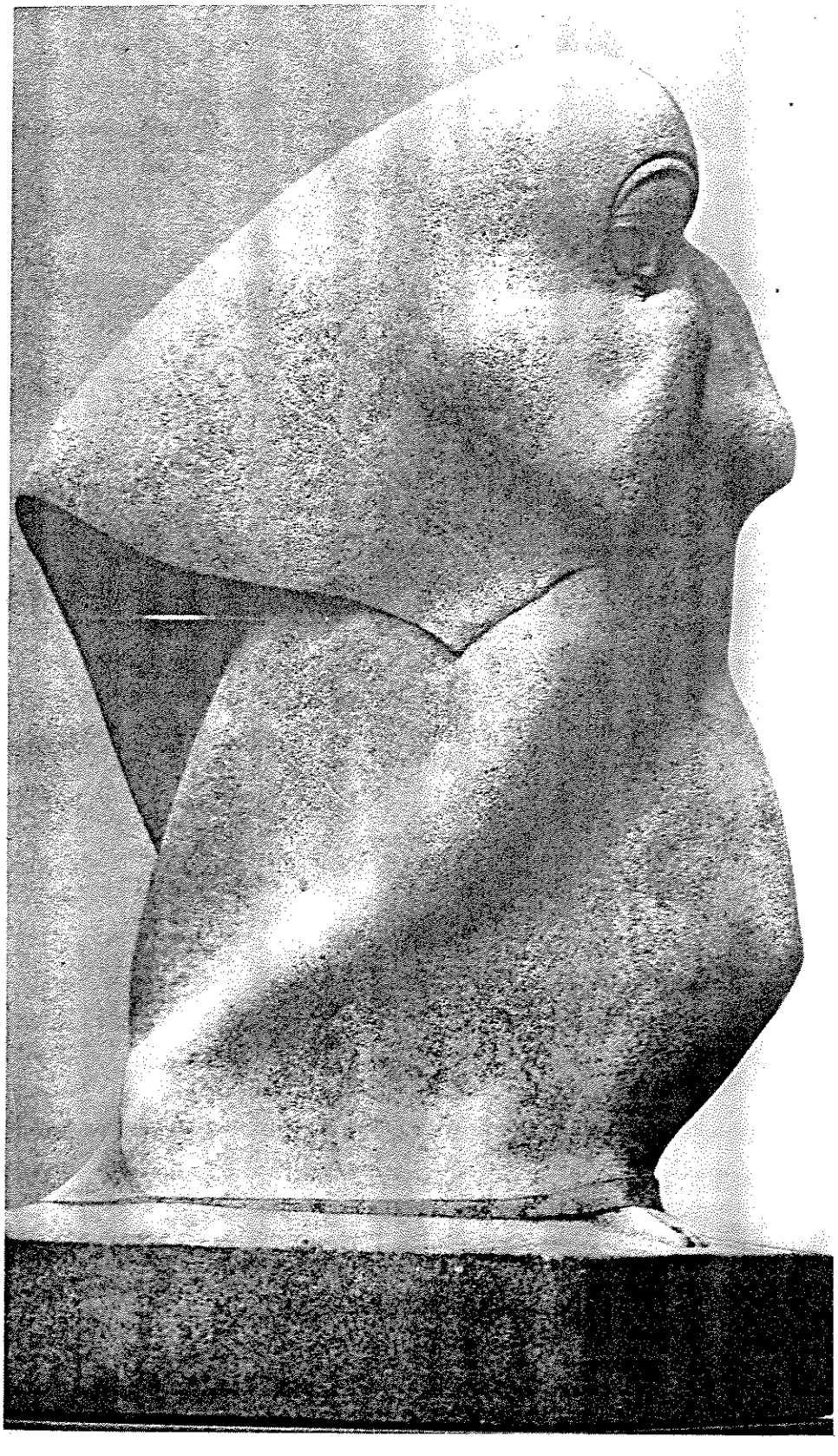
اثر التراث على مختار

ولقد كان لهذا التساؤل « ماذا هو ..؟ .. وماذا كان من شانه » ان ايقظ جيلا بكامله في الوطن العربي ليبحث عن هويته في الماضي والحاضر وانه لعلى كثير وعي بانه لن يستطيع ان يحارب من اجل استقلال وطنه ما لم يجد نفسه متأصلا في تراثه ، مستوحيا منه الثقة بقوميته ومنطلقا من خلاله الى حيث الحاضر جهد وعمل للشد والربط ما بين التراث والمعاصرة وانه لن يكون له ان يقوم في واقعه كيانا متميزا ما لم يقع الى اساس من الاحساس بأثر قوميته عليه ، وهكذا يبادر مختار الى تأكيد هذا الاحساس في احدى رسائله الى محمد حسين هيكل يقول فيها : « الفن قوة قومية وكل القوميات تتطلب من فنها ان يعبر بوضوح عن مميزاتها وخصائصها » ، ولقد كان هذا التطلع الى استيحاء الفنان لتراثه وواقعه هدفا مشتركا لادباء وفناني تلك المرحلة ، يسعى كل منهم الى ان يعزز من امثولة الآخر في هذا الحيز فيقول طه حسين في معرض تحدثه عن محمود مختار : « في الوقت الذي كان المصريون يثورون على ضفاف النيل ليظفروا باستقلالهم السياسي ، يضحون في سبيل ذلك بالانفس والاموال ، كان نشاط مختار يؤدي ثمره في باريس على ضفاف السين ويثبت لاوربا ان النهضة المصرية ليست كلاما ولا لغوا ولا محاولة من هذه المحاولات التي لا تجدي وانما هي حقيقة واقعة تصور شعبا قد استيقظ بعد نوم ونشط بعد فتور ووصل جديده بقديمه » .

واذا كان مؤلفا موسوعة « تاريخ الحضارات العام » اندرية ايمار وجانين ابويه قد لخصا في الجزء الاول من الموسوعة اهم مميزات الفن المصري القديم « باتجاهين كبيرين : الواقعية والمثالية اللتين على كل فن ان يختار بينهما فعكسهما معا واعطى كلا منهما نصيبه المتفاوت وفاقا لغاية عمله .. احتفظ الفن الخاص بحرية اكبر دون ان ينحرف عن القاعدة العامة لموضوعه وتقيد بالواقع الذي يعبر عنه دون ان يهتم للمبالغة في تعظيمه صارفا النظر فقط عما فيه من ضعة وابتذال ومتمسكا بما في الحياة من فتنة ومن نكتة احيانا ، اما الفن الرسمي فقد كان والفن الخاص على طرفي نقيض لان جموح الخيال فيه لا يليق بالالهة ولا بالملوك ولذلك فقد انطلق من الواقع المراقب ، أي من الصورة ولكن احترام القدسيات قد دخل عليه لاضفاء الجلالة الصافية » .. اقول اذا كان هذا الفن قد قام في قديمه على المزاوجة ما بين الواقعية والمثالية فان مختار قد اقام اسلوبه على غراره وعلى مقربة منه ، وهو ما يصرح به في كلمة له عن الفن يقول فيها : « وعلى ذلك فهناك عملان اصليان في كل الاعمال الفنية ، تصوير الحقيقة وتصوير الخيال ولقد حاولوا في ايامنا هذه ايجاد تعارض بين هذين العاملين الا ان المنازعات التي قامت بهذا الصدد وان احدثت الكثير من الجلبة والضوضاء الا انها لم تصل الى نتيجة فاصلة .. نحن لا نرغب في تصوير الحقيقة تصويرا كليا لاننا نقطع باستحالة الوصول اليه ، وعلى كل حال فان العاملين مقضي عليهما بالاجتماع اليوم كما اجتمعا بالامس » .

ومن خلال هاتين الرؤيتين المتداخلتين حقق مختار غالبية اعماله متميزا بما كان سمة للفن المصري القديم منذ اكثر من ثلاثين قرنا حتى ليحق فيه قول محمد حسين هيكل في كلمة تأبينه اذ قال : « فابو الهول كان بالنسبة له اول الطريق الذي سار فيه فهو حين كان يذهب الى اسوان ليقطع الجرانيت الذي يقيم منه تماثيله يرى تماثيل اجداده » ، مؤكدا في كل تمثال من تماثيله على صراحة التزامه بالقواعد التشكيلية المتوارثة عبر هاتين الرؤيتين وضمن حوار ينساب بلغة تعبيرية هادئة ما بين الرقة والجلال وصفاء العطاء ، ومحققا في ذات الوقت نزعته الواقعية المتمثلة في التعبير عن واقع مواطنيه اليومي ، واذا ما جنح الى النحت البارز لمسنا ميله للاستعانة بالتناظر الزخرفي القائم على استخدام العناصر الطبيعية بروح تزينية على مثل ما الفنا ذلك عند الفنان المصري القديم وبحس فني مرهف في تعزيز البساطة والاختصار قدر المستطاع ومن خلال تواقق ادائي متدفق يجري مجرى الصفة المفسرة لكلية عمله وبروز معناه الرمزي

■ رياح الخماسين (حجر جيري) ١٩٢٩



بشكل جلي وواضح . وقد الح الى ذلك الناقد الفرنسي لويس فوكسيل : « ونستطيع القول باننا نجد في تماثيل مختار امتداد الفن المصري باتجاهيه الوضعي والديني او الشعبي والرسمي ... فهو على ذلك رجل العصر وفي الوقت نفسه سليل فناني الدولة القديمة والدولة الوسطى .

وكما تسربت ايجابيات الفن المصري القديم الى اعماله تسربت بعض سلبياته ، ومن تلك ، الايحاء بضخامة الكتلة وتقليص مجال الحركة وحصرها فيها لترتبط خلود المعنى الرمزي بخلود الكتلة ، مما اوقعها في طبيعة سكونية لايخرج عنها الا في عدد قليل من تماثيله ، واذا كان لمجرى الحركات داخل الكتلة ان ميز اعماله بالتركيز البؤري فهو ولا شك قد استلب منها لحد ما تلك العلاقة الصميمية ما بين الحركة الخارجية للاطراف والفضاء المحيط بها والقابلة للامتداد التكراري اللانهائي .

اثر البيئة على اعمال مختار

يتميز المجتمع المصري كأي مجتمع زراعي بترابطه وتماسكه وشدة تعلقه بارضه ، وقد بقيت هذه الملامح بارزة في فنه منذ اقدم العصور فحفلت جداريات المقابر القديمة بامثلة كثيرة تشير الى تلك الطبيعة الزراعية والتي كان لمختار ان نشأ تحت ظلالها، قرويا يتعقب مجاري مياه قريته وينصت الى اخبار مواسم الحصاد ، يواصل بنظره كل غمامة تعبر ، ويتامل كل صباح ايدي الحلابات وهن يجمعن الحليب في اوان ذات الوان غامقة ، واذا ما اقبل الليل اجتمع الى صبيان قريته ليستعيدوا رواية حكاياتهم الاسطورية ويتناقلوا اخبار زعمائهم المكافحين ضد الاستعمار والذي له بينهم جده لامه الذي نفاه الحكم آنذاك الى السودان .. حتى اذا ما انتقل الى مدرسة الحي بدأت تلك الصور تغور اعمق فاعمق في ذاكرته وتاخذ لها ابعادا جديدة كثيرا ما كانت تنتقل خطوطا سودا متداخلة الى اوراقه او ابياتا شعرية يستمريء من خلالها الركون الى صور متعددة لطموحه في نفسه وطموح امته فيه .

اعلل نفسي بالاماني تخيلا
فيا ليت آمال الخيال تكون
سارفع يوما للفنون لواءها
ويبقى لذكراها بمصر رنين

في مثل هذا المناخ المتعزز بالثقة بالنفس شب وكبر مختار ونصب عينيه تكبر صورة الفلاح المصري وطموحاته وامانيه وعذاباته ، وصارت جلابيبه الزرق ببارق ترفرف في مخيلته ومخيلة العديدين من فناني وكتاب تلك الفترة الذين كانوا من بعض من اعدوا لثورة 1919 وواكبوها بعطائهم الوطني والقومي ، وشدت به تلك الرؤى الى ان يستعيد في تماثيله مثولات

من تاريخ العرب النضالي فنحت تمثالا « لطارق بن زياد » وآخر « لعمر بن العاص » وغيرهما «لخولة بنت الازور » ، وتماثيل اخرى «لنهضة مصر و « الوجه البحري » و « شاطيء النيل » و « الفلاحة » و « بنت الشعب » و « كاتمة الاسرار» و « الحزن » وعشرات غيرها ، معبرا في جزئياتها الدقيقة عن ادق معاناة ابناء وطنه واعمق مشاعرهم عبر حركة جزئية لهذه اليد وبانحناءة او باعتدال قامة او برصد طيف ابتسامة على شفتي امرأة ·· وقد ساعد مختار على ابراز الطابع العاطفي في اعماله ميله الشديد الى استخدام الخطوط المتواصلة بشكل نصف دائري او دائري ، الا في التماثيل التي رغب فيها الى التأكيد على مفاهيم الارادة والقوة بما يكون للخطوط المتقاطعة باتجاهات مستقيمة ان توحي بما يعزز الثقة بها وحسبك من ذلك تمثاله «العدالة» حيث استطالة القامةوثباتها استوجبتهما فكرة الموضوع وحيث صرامة الوجه من صرامة العدالة وحيث لحركة اليدين دلالة في المعاني الجزئية وحيث ندرة التفاصيل تأكيد للمغزى الجوهري ولثقل الكتلة ·

وقد شهد غير واحد من ادباء عصره له بتلك العلاقة الصميمية التي كانت تشد بمختار الى واقعه الاجتماعي وتدفع به الى ان يتفرغ تفرغا كليا لا لتماس نفسه في كل ما يؤكد تلك العلاقة ويعبر عنها في تماثيله عن الفلاحين وحاملات الجرار اللواتي يجعل منهن رمزا لكل النيل وعطائه وخيراته فتمتزج حركاتهن بسطح امواجه مثيرا بذلك تعاطفا رومانسيا مع موضوعه ، وقد يمد احيانا بقامة «فلاحة» بمهابة وجلال على مثل ما كان مألوفا في الفن الرسمي عند قدماء المصريين ليعبر عن مشاعر اعتزازه بها وبكبريائها التي تنبع من اعماقها حتى ليقول عنه يحيى حقي : « كم يهتز قلبي حنانا واعجابا بهذا الفنان العظيم ، ابن الشعب ، ففي وقت يسبق بزمن طويل اهتماماتنا بالدلالات الفنية في حياة الفلاحين نرى مختار يفطن الى ذلك ، ولكنه لا ينقلها نقل مسطرة بل يرفعها الى ذروة الفن حينما يسعى في تماثيله الصغيرة الى ان يربط بين هذه الدلالات واصولها الغارقة في ثرى مصر » ·· وذلك لانه استوعب مجتمعه من خلال فنه ايمانا منه بانه لايمكن ان يكون فنانا كبيرا لمجتمعه مالم يكن كبيرا في تحسسه لكل ما فيه . وهكذا كان مختار من رادة فناني الوطن العربي الذين ادركوا عمق الصلة ما بين الفن وبين دوره في تمثل واقعه الاجتماعي والتعبير عنه والحث على اخذ النفس باجلال قيمه والاشادة بها ·

تاثر مختار بفناني عصره

قد يقع الواحد منا للوهلة الاولى التي يتأمل فيها اعمال مختار ، الى رأى سريع في مقومات فنه . فيخرج بحكم مبتسر يقول بضعف تواصله مع الحركة الفنية التي عاصرها وعاش صراعاتها ورأى بام عينه احتدام النقاش بين فنانيها ، محاولا الانكفاء والاكتفاء بما اورثه الفن المصري القديم من قيم فنية وادائية كان لها ان ميزته بخصوصية اشاد بها الكثيرون من النقاد الاوربيين يوم ان شاهدوا تمثاله «نهضة مصر» عام 1920 وهو يعرض في باريس، ويوم كان لهم ان يأموا معرضه فيها عام 1930 ، وهو رأى تعوزه الدقة وان كان لا يجانب الصواب كثيرا ، فمختار كأي من فنانينا الاصيلين الذين يرون في الانقطاع عن تراثهم انقطاعا عن القدرة على التآلف مع واقع حياته الاجتماعية بمضمونه الخلقي والنفسي، ولذلك فمن مهامهم الرئيسة ان يدركوا انفسهم في المسافة الصحيحة التي تقيهم من مغبة السقوط الظاهري على سطح تجارب الفنانين الاوربيين ، وان يعرفوا ايضا الكيفية التي لها ان تسعف حاجتهم في الرؤية المعاصرة والافادة من المعطيات التقنية لفناني العصر ، وان يتقنوا الاسلوب الذي تتأكد لهم منه تراثيتهم ومعاصرتهم في آن واحد، فلا عجب ان لا تأخذ مختار تلك النزعات والمغامرات التي كان بعض نحاتي عصره مندفعين وراءها بفعل من تأثرهم بتقنيات عصرهم ، وبمرمى في ان يجعلوا من « رودان » منطلقا الى ان يكتشفوا قيمهم «الاستطيقية» من قدراتهم الشخصية على المغامرة ، بل انه ليجعل من «رودان» محطة للافادة من اسلوبه التشخيصي وقد جمعته اليه ذات المصادر التي يتنفس في مناخها مختار حيث يقوم مزيج من الرومانسية والواقعية من خلال نظرة جديدة للطبيعة تقول بالخروج على مبدأ محاكاتها لادراكها في ضرب من التكهن والاستبطان الشعريين ولكن دون المجازفة بالسعي لالغائها الغاء كليا في منحى من التجريد البحت ·· وربما افاد أيضا من «مايول» من حيث نزوعه للكشف عن العوالم الداخلية بشيء من الغنائية البسيطة ·· وقد يكون لـ « ليبشتز » غير اثر في محاولات مختار وعلى الاخص في الاستعانة برؤيته التكعيبية للاشكال تضيف شيئا من الجدة الى ما توارثه عن فناني مصر القديمة وفناني وادي الرافدين وجدارياتهم فجاءت لغته التشكيلية كما يقول بدرالدين ابو غازي « ملائمة لروح العصر بعد ان اتاح له السفر الى الخارج ومن ثم العودة الى البلاد بعد ذلك» ·

واذا كان التركيز والايجاز عما من مميزات الفنان الحديث فانهما كانا كذلك في فن محمود مختار فهو على كثير علم بالكيفية التي يختصر فيها عناصر اسلوبه التعبيري والكيفية التي يكثفها ضمن وحدة ايقاعية متكاملة هي بلا شك احدى نتائج دراسته للفنون المعاصرة ، مستلهما منها التكوين المتين المتعزز بالنسب الضرورية فيما بين اجزائه والعلاقات بين الشكل والحركة والكتلة ·· وانه كان يتامل ويعيد النظر في مقومات الفنون القديمة من خلال واقعه المعاصر فاذا ما استخدم عنصرا تجريديا او تكعيبيا في نحوته لم يكن استخدامه لاي منهما برغبة أن يصير بهما دعوة الى منهجية تشكيلية في هذه الصفة او تلك· بل بهدف ان يقيم من ذلك وسائل تكمل الغاية التعبيرية في الاثر الفني والتي هي من بعض رجائه منها ·

وبهذا المعنى فان القيم التشكيلية عند مختار كانت تأخذ ابعادها وتفرز معطياتها من الموضوع ذاته وبقدر ما فيه من شحن ايحائية لا من مفاهيم تجريدية مطروحة بشكل نهائي ، فالاثر الفني كما يقول : « رمز خارجي منسق ومتكا جلي لاراء يكون الغرض منها ان توقظ في أعماقنا الفكرة المستمرة التي تتصل حقيقتها الداخلية بعالم الآراء وحده» ·

◆

محمود مختار

- ولد محمود مختار عام 1891 ·
- التحق بمدرسة الفنون الجميلة عام 1908 ·
- في عام 1911 بعث به الامير يوسف كمال الى باريس لاتمام دراسته الفنية ، فتعهده البروفسور «كوتان» ولم يترك مختار اية اشارة عن اثره عليه ·
- كان لفترة طويلة رئيسا لمتحف «جريفان» في باريس ·
- في عام 1920 عرض تمثاله «نهضة مصر» في باريس وكان مثار اعجاب النقاد ·
- وفي عام1930 اقام معرضا خاصا به في باريس ، كما عرض في الصالون الكبير تمثاله «عروس النيل» والذي ضمته الحكومة الفرنسية الى مقتنيات الفن الاجنبي في قصر «التويلري» ·
- توفي في السابع والعشرين من مارس عام 1934·

جورج براك يتكلم

■ كان تعليمي يعتمد بالطبع على (الموديل) • وقد تعلمت الرسم من الطبيعة ولم يكن سهلا على الاقتناع بوجوب التحرر من الموديل • الا انني عاملت الامر جديا • وهذا الانفصال تم عن طريق الحدس الذي ابعدني باستمرار عن الموديل • وفي مثل هذه اللحظات يستسلم المرء الى ضرورات لا واعية على وجه التقريب • وبعدها لا تعرف العواقب • انها مغامرة •

في تلك الفترة كنت مرتبطا للغاية ببيكاسو • ورغم اختلاف الامزجة كانت اهدافنا واحدة • وحينما كان اللغط يدور حول مسائل لو كانت اليوم لما استطاعت ان تكون مفهومة • ولقد منحتنا قدرا كبيرا من السعادة وهي ستنتهي معنا •

لم يكفني المنظور التقليدي • ففي ميكانيكيته لا يوجد امتلاك كامل للشيء • فهو يملك زاوية رؤية واحدة وعداها لا يمكن الحركة • ان مركز الرؤية هذا شيء صغير جدا ، تماما كما لو ان احدهم رسم طيلة حياته منظرا جانبيا للوجه ثم يقول ان للانسان عينا واحدة •

والذي جذبني بقوة اتجاه التكعيبية الرئيسي هو جعل الفضاء الجديد الذي اتحسسه ، ماديا • وفي ذلك الحين بدأت اعمل لوحات الطبيعة الميتة • وفي هذه الطبيعة ثمة فضاء يمكن لمسه بل ان صح القول، بل انه لماهر • وحينما كتبت (اذا لم تكن الطبيعة الميتة في متناول اليد تكف عن ان تكون طبيعة ميتة)• وهذا الفضاء بالذات جذبني بشكل غير اعتيادي • وكانت الصورة التكعيبية الاولى هي البحث عن الفضاء • وقام اللون بدور غير اعتيادي بالنسبة لنا كانت تكمن فيه مسألة الضوء فقط • والضوء واللون يلتقيان • اليس كذلك ؟ ونحن عاملناهما بدون تفريق • وقد سمونا بالتجريديين ! • ان الموضوع شبيه بالضباب الذي حين يرتفع يكشف عن الشيء • وبالطبع يمكن كشف الشيء بالمقياس الذي يسمح به التصوير • ولكن هذا الامر له متطلباته • من المحال الانطلاق من الشيء • والمضي باتجاهه • وحين ظهرت في لوحاتي من عام 1909 الاشياء المحطمة الى اجزاء كانت هذه طريقتي في الاقتراب من الشيء وبالمقياس الذي سمح به التصوير • لقد لونت حينها الكثير من الآلات الموسيقية وذلك لان بلاستيكيتها وحجومها قد دخلت حقل الطبيعة الميتة وفقا لفهمي الخاص •• وللاقتراب الاشد من واقع معين ادخلت في عام 1911 على لوحاتي الحروف التي كانت لا تخضع للصياغة بفضل كونها سطوحا مستوية • ان الحروف هي خارج الفضاء • وعن طريق التضاد يمكن حضورها في اللوحة من تفرقة الاشياء ذات المكان في الفضاء عن تلك التي توجد خارجه• وسوية مع الاشكال البيضوية عثرت من جديد على اهمية الافقي والعمودي • ان كل شيء له اهميته شرط ان لا تصبح رموزه مفككة •

يصعب علي ايضاح لوننا • كل الاشياء عندي مرتبطة فيما بينها وهي تخلق تاريخيا حالة التقدم • لقد احسست ان اللون يمكن ان يبدو كما لو انه يشوش على الفضاء • ولذلك استغنيت عنه • ان الانطباعيين كما هو معلوم جهدوا في الخضوع الى الهواء الجوي والوحشيين الى الضوء • فالانطباعية هاجمت الفضاء • وكان واجبا ادخال اللون على الفضاء • وقمت بذلك بالطريقة التي وجدتها صحيحة•

■ حياة جامدة ـ زيت ١٩٥٠

وتحت ضغط الحاجة الى التوغل أبعد في كشف الفضاء اردت استغلال مسألة وضع الاصباغ • ان الولع الواضح للغاية بالمادة ذاتها دفعني للانتباه الى الامكانيات الكامنة فيها • اردت من مسألة وضع الاصباغ ان اخلق نوعا من المادة • وهذه تكتشف بالتدريج واحيانا تقود الاشياء المكتشفة الى اخرى تالية • وبهذه الصورة ادخلت بعدها بقليل على لوحاتي الرمل والنشارة • وتحققت من درجة اعتماد اللون على المادة • فمثلا اذا كانت هناك قماشتان من نسيجين مختلفين ونقعتا في نفس اللون فان لونيهما سيكونان مختلفين • ان الترابط بين اللون والمادة هو في التصوير امر اكثر دقة •

وفي الاخير فان تثبيت اللون مسألة جاءت مع استخدام الكولاج • وهذه القضية لم يفهمها جيدا النقد ابدا • وفي ذلك الظرف حصل التمييز الواضح بين الشكل واللون كذلك ادراك استقلاله عن الشكل• لقد كان امرا هاما تاثير اللون مع الشكل بصورة موازية ولكن بدون اي ترابط معه •

كانت هناك أعمال الكولاج(٢) الاولى التي نفذتها في عام 1914 قبل ذهابي الى الحرب• والان كيف جاءني هذا الابتكار؟• لم يكن ابتكارا بل وحيا••ان الوحي هو الشيء الوحيد الذي لا يمكن سلب صاحبه منه • وقبلها كانت قد رسخت فكرة قيادة التصوير بالاتجاه الذي ربطنا ببيكاسو • ان كل شيء مرتبط بالسن • وحين يملك المرء من العمر عشرين عاما يظهر اولا الذكاء وبعدها تاتي المبادىء الاخرى • ولذلك كانت الفكرة تعني كثيرا بالنسبة لي في مثل ذلك العمر • لقد اعتبرت ان شخصية المصور لا ينبغي ان تقحم في ذلك •

وفي النسيجة على الصور ان تكون بدون هوية خالقها ••

اذا سميت التكعيبية نظاما جديدا فقد حصل بدون فكرة ثورية أو بمعنى العمل المضاد • ومهما كان ذلك ثوريا باستطاعته التملص من عصره• لا ارى انني قادر على عمل تصوير ثوري • فتصويري ليس موجها ضد أي تصوير آخر ••

هل كانت التكعيبية كما هي لو لم نلتق بيكاسو ؟• اعتقد ان ذلك غير ممكن • ان هذا اللقاء معه كان في حياتنا ظرفا جوهريا ، ولكن لم املك ابدا الوعي بالتكعيبية • اذ لو كان الامر هكذا لاستفدت منه • لقد كنت دائما أرغب في الاكتشاف• وينبغي على القول ان جميع المصورين بهذا المعنى او ذاك كانت تؤرقهم التكعيبية • والبعض منهم لم يتردد في الالتحاق بنا بعد معرض كاهنفايلر(3) •

لقد كان هذا المعرض بالضبط نقطة انطلاق صوب (التكعيبية) • ولم اكن انا ولا بيكاسو نرتبط بأي شكل كان لبغلايتسز(4) أو متزنجر(5) سواء قبل المعرض أو بعده ، فهما عملا من التكعيبية نظاما • ومحل التصوير حلت لديهما مفاهيم مقولبة • ان الشخص الوحيد الذي طور ، بوعي ، البحوث التكعيبية كان غرى ••

والنقد ! كان بالنسبة لي بعيدا ولم يلق اهتماما لدي لدرجة انني لا اتذكر أي رد من ردود فعله •

اتذكر فقط ان صورنا لم تثر الا مجرد شعور الدهشة لديهم ، بينما أثار الانطباعيون في حينها شعور المعارضة والرغبة في تمزيق قماشاتهم • بالتاكيد كنت حساسا ازاء مشاعر الود التي احاطتنا• لقد احببت بصدق ابولينير(6) الذي كان شاعرا وفنانا كبيرا • وهذا الامر جمعنا • لقد كنا قريبين من بعضنا بالمعنى الانساني ولكن لا اعتقد ان ابولنير كان يعرف شيئا عن التصوير • فهو لم يكن بقادر على التمييز بين تصوير رامبراندت وروبنس مثلا • بل استطيع القول اننا نحن قد اثرنا عليه • ان ما عملناه كان يثير كيد المصورين فقد كان ماتيس غاضبا وعمدنا ، وليس عن قصد ، بأسم التكعيبيين • وهذا امر مفهوم • فبحوثنا ضاع عليه فهمها • الم يكن اكبر منا بخمس عشرة سنة ؟ • لقد وصل الى حقيقته ولم يستطع ان يفهم ذلك الاصرار الذي كنا نملكه في البحث عن الحقيقة الاخرى •

انا اعمل بمساعدة المادة وليس الفكرة• واذا تركت احيانا القماشة في اللوحة بدون اصباغ فذلك لانني اطمح احياء اللوحة وليس فكرتها • وقد كتبت مرة ان الصورة تنتهي حين تزول الفكرة •

في التصوير يلعب تضاد المادة دورا كدور درجة التضاد اللوني • انا استغل جميع التنويعات للمادة وحينها يصل اللون الى اهمية اعمق بكثير • انني -

استخدم اللون في كل مكان • فكل بقعة معتمدة على الكل • واللون المعامل بهذه الطريقة يصبح تجريديا• وانا احدد له شكلا كي يكون مفعوله خارج الموضوع • الا انه ينبغي على اللون ان يكون قريبا من الطبيعة كي لا يسقط في التزيين الذي يقف بالمرصاد للون الموضوع • لا ينبغي التفكير بالصورة نفسها وكما يحدث الآن لكثير من المصورين • فمن الضروري سبر الاشياء وعدم الانفصال عنها أو السماح لها بان تصبح هي الصورة اذا ارادت • لا ينبغي فرض أي شيء •

في لوحاتي اتجه دائما الى الوسط (المركز) • انني في الاساس ضد الذين يمكن تسميتهم بالسمفونيين• فكما يسيل الموضوع في السمفونية في جميع الجهات كذلك هم بعض المصورين الذين يكون بونار(7) مثلا لهم ، فهم يطورون الموضوع الى ما لا نهاية • ففي لوحاتهم نجد كما لو ان هناك ضوءا منتشرا في كل الجهات • انا على العكس اسعى الى تحقيق التركيز البؤري • ينبغي تعلم محاربة العادات في التصوير • واذا كنت من وقت لآخر انحت فذلك يسمح لي بترك عادات التصوير • ومحاربة العادات امر هام جدا للمصور • انا شخصيا حساس للغاية بالمحيط الجوي ، ولو قدر لي ان ادرك الطريق الذي تمضي فيه لوحتي لقلت : في الاول الاشباع ثم الهلوسة (لا تعجبني هذه الكلمة الا انها قريبة من الحقيقة) والتي بدورها تصبح شعورا مرضيا للالحاح • اذا اردت التحرر من هذا الشعور فعلي ان ارسم • وبخلاف ذلك لا يمكن العيش ! • لكن لا تسألوني اية عوامل ساهمت خلال الخمسين سنة الاخيرة من العمل في تشكيل تصويري ، وبأية صورة تكاملت وقادتني الى مكاني الآن • هذا امر لا اعرفه •

◆

1ـ حديث ادلى به براك لمجلة (كانج دارت) الفرنسية في عام 1954 •

2ـ الكولاج تكوين بلاستيكي معمول من اجزاء مختلف المواد كالجرائد والفوتوغراف والرمل والقار الخ•

3ـ في تشرين الثاني من عام 1908 عرض براك اولى لوحاته التكعيبية في جاليري «كاهنفايلر» الذي اصبح اول شار ومعرف بالتصوير التكعيبي ونفس الوقت صديقا لبيكاسو وبراك وغرى وليجيه وغيرهم •

4ـ البير غلايتسيز (1881ـ1953) رسام فرنسي يعد من اوائل التكعيبين وابرز منظري هذه المدرسة•

5ـ جان متزنجر (1883ـ1957) رسام فرنسي رافق غلايتسيز في ابحاثه التكعيبية ونشر معه اول مؤلف نظري عن التكعيبية • لم يلجا ابدا الى التجريدية الصرفة •

6ـ غليوم ابولينير (1880ـ1918) شاعر فرنسي معروف ارتبط اسمه بمعظم الاتجاهات الادبية والفنية المجددة في العقد الاول من القرن والسنوات التي سبقت الحرب العالمية الاولى •

7ـ بيير بونار (1867ـ1947) مصور فرنسي كرس اعماله الاولى لتصوير حياة باريس وكانت تحت تاثير الرسم الياباني ثم انتمى الى جماعة المصورين التي تحمل اسم (النبي) والقريبة مبادؤها من مفاهيم غوغان• وتذكرنا صوره بالاعمال الانطباعية الاولى وخاصة لوحات كلود مونيه •

معنى الانسان في الفن

ما بين كل من رافع الناصري ومحمد مهر الدين

شاكر حسن السعيد

■ يساهم كل من رافع الناصري ومحمد مهر الدين في دفع حركة التطور الفني التشكيلي في العراق الى امام ، عبر اجواء رؤية معاصرة ، ترفدها الى حد بعيد ارضية تقنية تجريبية راسخة الجذور ، وتاملات جدية في معنى الوجود ، تصل بهما حد تجاوز الاطر الاكاديمية والقيم المالوفة في الفن المحلي (معظم الفنانين العراقيين يقفون عند الرؤية التجريدية التي تمثل اليوم الاسلوب الاكاديمي في الفن الحديث •)

لقد كان رافع الناصري في مساهماته المتعددة بمعرض الجماعة العددية (ونواتها بيان الرؤية الجديدة المنشور عام ١٩٦٩) يمثل راس الرمح في تجربة الفنان التشكيلي العراقي هو وبضعة فنانين اخرين يعدون على عدد اصابع اليد ، متنقلا ما بين النسبي والمطلق في الفن ، وبنفس رهافته الاولى في تمثيل الجرس الحروفي ، وترجمته خلال الشكل الفني (١) • فبعد ان تعرض في السنوات الاخيرة الى الحرف العربي متاملا اياه (كتجريد) محض ، يبدأ من رمزيته الصوتية لينتهي به الى نوع من التعبير الاشاري ، نجده يتمادى في رصد كل الايقاع الاشاري في رسومه المفعمة بعلامات اصطلاحية (محيطية) مثل السهام وعلامات الضرب والنقاط مؤكدا تلك الايقاعية الحسية للمحيط • وهكذا فهو يبدأ مسيرته الفنية من التجريدية اللغوية ليصل الى التجريدية الاشارية (اي من الحرف نحو المحيط ؟ ثم ليستقر اخيرا في تجربة جديدة تجمع ما بين رؤيته اللغوية ورؤيته المحيطية في تقنية تظهر من خلالها (البنية) الشمولية للحضارة المعاصرة كتوظيف للفن الطباعي في فن الرسم •

فرسوم رافع انطلاقا من رباعية تل الزعتر لعام ١٩٧٦ على الاقل اصبحت محاولات متطورة خارج المعنى الشكلي للحرف العربي ، وفيها سيستخدم الحركة الذهنية (ولنسمها ايضا اللغوية) للموضوع ، اي الجانبين الروائي والتاريخي لظاهرة الرصد المكاني بصيغ زمانية(اي بصيغ تميل الى التجريد وليس التحديد والتشخيص عند التكوين الموضوعي)• وهذا الموقف بلا شك ناجم عن تطور هين في الرؤية الفنية من ناحية محوريها: معينه اللغوي من ناحية وتغريبه الزماني من ناحية اخرى • مما يدفعه الى عدم الاكتفاء بالرصد المحيطي للاشياء وهي في حالتها السكونية بل رفدها بالحدث التاريخي الذي يجعل من الظواهر حوادث معاشه وديناميكية•

■ جورج براك (1882ـ1963)

ولد في ارجنتي في فرنسا • وفي الاعوام 1893ـ1899 تعلم اثناء دراسته الاعدادية في دورة مسائية للرسم في هاغر، كذلك تدرب عند ذبه الذي كان يحترف المسابقة الفنية • وفي عام 1900 شرع براك للتصوير حيث درس في معهد الفنون الجميلة في باريس • وفي عام 1904 شاهد للمرة الاولى صور الانطباعيين كذلك اعمال فان غوغ وغوغان وسيرا • وعرض في عام 1906 لوحاته في (صالون المستقلين) وبعدها باشهر قلائل التحق بجماعة (الوحشيين) • وكانت صوره (الوحشية) الاولى قد رسمها في بلجيكا مع الرسام المعروف اونون فريش •

وفي استار بدا يحولا جديدة تحت تاثير فن سيزان • وفي الفترة ما بين 1907ـ1909 كانت اعمال براك قريبة بروحها من تجارب بيكاسو التي سبقت التكعيبية • وفي لوحاته من اعوام 1909ـ1911 نلاحظ التطبيق الكامل لمبادئ التكعيبية والتحليلية والتي تمثلت بشكة اللون وتجزئة الموضوع بصورة دقيقة• وكانت تلك الفترة ثمرة العمل المشترك والصداقة الحميمة مع بيكاسو • وفي عام 1912 يستخدم براك تكنيك الكولاج • وحينها كان ايضا قد جدد التجارب في حقل التكعيبية التركيبية والتي سبقت فترة الحرب العالمية الاولى التي اشترك فيها براك واصيب بجروح بالغة في عام 1915 • وعندما عاد الى التصوير في عام 1917 واصل تجاربه السابقة الا ان تغيرات هامة اخذت طريقها الى تصويره • وقد تمثلت في استخدام الالوان الحية والتكوينات الاكثر حرية والاشكال الحسية بدل التكوين الهندسي والجاف في السابق • وبعدها رسم براك الفترة استغرقت اكثر من عشر سنوات لوحات للطبيعة الميتة تميزت بمعالجة جديدة لتكتلة الضوء وتكنيك اكتساب الخفة والسحر وغياب وجود الميل القديم في الاقتصاد بوسائط التعبير • لقد سعى براك خلال الفترة بين اعوام 1919ـ1930 الى ربط فنه بتقاليد التصوير الفرنسي كما ظهرت في لوحاته نوع الكلاسيكية الجديدة والتوفيق الخلاق بين نزعة البحث الجري• والاحساس بالاعتدال • وفي عام 1930 بدأ تفتح جديد على فنه تجلى في اكتساب الخطوط للرشاقة والخيوط وانعاش الالوان وتدفقها • كذلك اصبحت رسومه تحت تاثير بيكاسو اكثر تعبيرية (سلسلة لوحاته «السلاح» من عام 1931) • وكانت السنوات الخمس الاولى من العقد الثالث ، الفترة الاكثر خصوبة في فن براك وليس عندا بل بالنسبة لنضوج هذه الموهبة الكبيرة التي تكشفت في ذلك (الانسجام العظيم بين الالهام والتكنيك والفكر والاحساس وغنى التعبير وتواضع الحرفي) • لقد ابقى براك في لوحاته من تركة الحقبة التكعيبية على تعدد مراكز الرؤية وتطوير الموضوع على مستو واحد في اللوحة والحرية في معالجة الفضاء • كذلك نلاحظ في تلك الفترة تخلي براك عن الاشكال الهندسية والاقتصاد الحكيم في استخدام اللون ومنح اجزاء الموضوع الفكك سكونا معماريا • واثناء الحرب العالمية الثانية يرسم بضع لوحات تعد الان من ابرز اعماله مثل لوحة (السمكات السود) و (المنفضة) و (طاولة زينة تحت النافذة) وغيرها • وبعدها ينتصب المرض طاقته •

لقد كان براك فنانا فرنسيا عن حق ، جسد بصورة مثلى صفات وتقاليد فن بلاده والتي ميدانها الاساسي ، شان فلسفتها وفنها ، الوضوح والاعتدال والمنطق •

رافع الناصري ■ محمد مهر الدين

وهو لكي يوسع من تخصصه في الطرح التشكيلي الكرافيكي عبر همومه الحياتية ذات الزخم الايقاعي المعروف فلسوف يتجاوز مسالة رهافة التخطيط الى رهافة التكوين • لكانه اذن يتابع مقولته الاولى في استخراج معنى التجويد الصوتي للحرف العربي وهو في صورته الشكلي (كتطرف في شحذ الاحساس البصري بمقوماته السمعية المترجمة تشكيليا •) وذلك عند بحثه رهافة الحرف العربي (كما يبدو مثلا في ملامح خط التعليق او ما يسمى عادة بالخط الفارسي) من خلال مقولته الراهنة في اكتشاف معنى (حركة التاريخ) المشفوعة بمقوماتها الآنية كمشاهد محيطية • وان القضية من ثم لتظل في صلبها طورا اساسيا من بين البعدين الروحي (او الزماني) والمادي للوجود • فهو سيرصدهما معا بشكل موضوع متكامل واحد لاربعة اجزاء مستقلة • وهذا ما يضطر المشاهد على المساهمة بدوره في ممارسة البعد الزماني للتذوق الفني ، اي بانتقاله فعلا من مسطح تصويري مستقل بذاته الى موضوع آخر في حين سيظل وعيه للمسطحات باجمعها وعيا مستمرا• كما سيضطره الى الاسهام بالوظيفة التشكيلية اسهاما ايجابيا أي باستخلاص المتعة الجمالية عند ربطه بين الاجزاء المختلفة •

من هنا كان ولا بد للفنان ان يدخل في حسابه اهمية ربط (الايقاع المحيط) الذي يوجه اليه اهتمامه الآن بالاشكال الطبيعية الجزئية (كالدخان والافاق البعيدة والنجوم والتضاريس الارضية حتى كانها مفردات ابجدية لعان تظهر بظهور الكلمات التي يدونها لعلها اذن نفس تلك الحروف العربية التي حاول يوما ما ان يكتشف ايقاعاتها باشكالها وهو اليوم يرصدها بمضامينها الكونية •(٢)

على ان لرسوم رافع ـ ولا ننسى انه رسام وكرافيكي معا ـ آفاقها الثقافية والانسانية المعاصرة• فهو من جهة يستثمر في فنه الزخم الحسي والقصدي تقنيا •فليس من قبيل المصادفة ان تبدو الاشياء المرسومة في لوحاته ذات تاثير نفسي ازاء المشاهد فهو اذن يطرح ثقافته في فنه • ولكنه من جهة اخرى من خلال اكتشافاته في مجال التقنية الشكلية كاستخدام الخطوط المستقيمة المتوازية بتاثيرات حادة رتيبة الاسنان بدلا من الفرشاة او بانتقانه لنقاوة السطوح اللونية الخ•• يقدم الدليل على انسانيته• انه من هنا يضطلع باعباء فكر ارهقته وحدة الانسان والماكنة • فكر يحسب حساب نتائج العمل وليس حضوره فحسب • ومثل هذا الفكر لم يكن وليد موقف الفنان الملون كاي رسام زيتي او مائي ،بحيث لم يكن ليبدا فنه من ماضيه (الطيني) كما يعمل الفخاري ، او في مستقبله (الطباعي) كما يفعل هو الكرافيكي ، لانه يحقق رسومه باكثر من موقف الرسام الملون •• فهي رسوم ذات مقاصد (فنان كرافيكي) متمرس ، وهو انسان لا يطرح فكرا بحتا بل فكرا في موقف تصنيعي • ونحن بدون هذا الفهم لن نتعايش مع عالمه ومواضيعه ووسائله التكوينية والتعبيرية•فالشكل الفني لديه يتقدم عمقه المضموني بكل ثقل • ومهما ابصرنا في لوحاته رموزا او اوهاما تقنية مثل (الخزوز والآفاق والخطوط المستقيمة) فان علينا قبل ذلك ان نحزر الموقف الانساني الذي يكمن وراء مثل هذه الاختيارات •

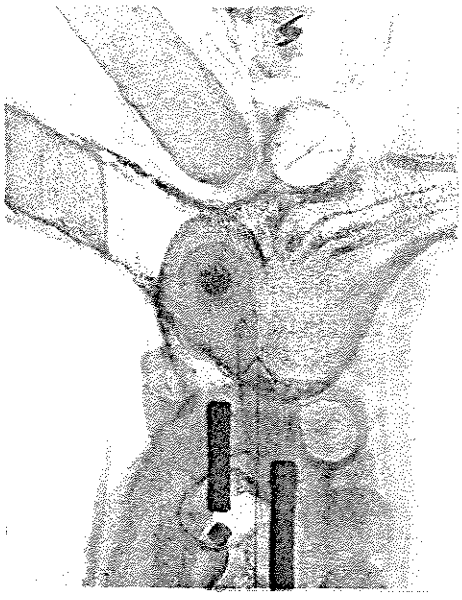
وما دمنا قد عرجنا على الجانب الانساني او الرصيد الانساني في اعماله الى هذا الحد فلا بد لنا ان نعرج بدورنا في الكشف عن حقيقة هذا الجانب على مستوى التعبير الجمالي له • فلاول وهلة تبدو مواضيعه خالية من الشكل الانساني كوحدة تامة من حيث المظهر الخارجي ، وهي ان ظهرت في بعض تفاصيلها واضحة فلاجل ان تحتجب من جديد • ولقد تبدو هنا صفحة من وجه بشري وهناك قلامة اظفر او كاحل او ساق او وجنة او عضلة الخ • • ولكن المهم انه من هذا الخليط الهائل من المظاهر المتعددة للتفاريق والاجزاء لن يغفل من ان يحقق (انسانية اللا ـ ذاتي) في رصد العالم • بيد ان عالمه الانساني الاستثنائي هذا لا يتعامل مع البشرية الموضوع كنسخ متشابهة من المعالم بل يتعامل مع البشرية جمعاء • انه اذن (ما بعد ـ تكعيبي) في ان يفكك ثم يعيد •• لكانه اذن يرى الانسان ببصيرته لا ببصره خارج ذاته اكثر من كونه (جثة) • ان الانسان الجثة يتحدث او ياكل او يتعامل مع الاخرين وانه هكذا يظل انسانا تقليديا لابد له ان يجلس يوما ما امام المصور الفوتوغرافي جامدا وكانه في محراب للصلاة وفي انتظار لحظة التصوير • ولكن انسان رافع الناصري هو مزيج من (الفكر والموقف او الاختيار الانساني) • انه جسد حي ليس بامكانه ان يكون نسخة وهو ايضا (وجود) شمولي للانسانية ورمز لها • من هنا ارى انه يود ان يعرف الانسان في فنه اكثر من ان يميزه عن باقي المرسومات •

ولنقل : ـ انه اذا كانت المخلوقات جمعاء مظاهر متعددة للحياة فان انسان رافع يمثل بعدا معينا من رموز هذه الحياة • فهو اذن لا يرسمه كمظهر بل كرمز • ولابد ان موقفه الانساني هذا ، الشخصي او الذاتي (ولنسمه كما تشاء) هو اكثر من ان يظل حبيس قمقمه الايديولوجي المالوف ••• حبيس المواقف الجاهزة او وليد القوالب المصنعة• ولكن • السنا على حق في ان نتغلغل في الكشف عن سايكلو جيته الا بمقدار ما يكشف لنا هو عن ذلك في فنه؟ وهكذا فان لوحاته الاخيرة لعام١٩٧٧/١٩٧٨ تبدو على شيء من (كبرياء فكر مترفع ولكنها ايضا على قسط عظيم من حيوية وتواضع شباب متوثب)• لست اقول هذا جزافا • فمن يتامل لوحاته تأملا حقيقيا لا مراء فيه لا بد ان يشعر بشخصية انسان انساني ومتقف غنائي المشاعر لا يبحث اكثر مما ينجز • اذ ليس عبثا ان نراه موفقا ما بين المساحات اللونية والدرجات «التونات» الملونة وهي على هيئة دومات في (الرموز الشكلية) • انها هو بعينه كانسان اجتماعي ، ولكنه لا يصر على ان يقدم لنا لجاجه في سلسلة من الاعمال المتشابهة • فالرصيد الانساني ، وهو في مستوى المعرفة الالهامية ، لا بد ان يرتبط بمعينه الذي لا ينضب او كنزه الداخلي من المعرفة عن (العالم ـ المحيط ـ الطبيعة) وتصوره لفنانه هو في هذه المعرفة • ولنقل على سبيل المثال:ـ مثلما يستطيع فنان عالمي معاصر ذو جذور اسيوية في شخصيته واعني به فازارالي المواطن المجري وابن بودابست (لعل تسمية بودابست ذات صلة بعيدة باسم بودا) ان يقوم بذلك من خلال رؤيته الكونية في الفن البصري يستطيع في سوى ذلك رافع الناصري ان يعبر عن كونيته في فنه التاملي • هذه امراة وهذا رجل • وذلك منظر طبيعي وتلك تفاحات ومزهرية• ان مثل هذا النظر النسبي (للاشياء) لا يصح ان يكون منظورا كونيا ، كلا فرافع سيرسمها باشكالها التفصيلية ،كتلك (المعادلات الرياضية المعقدة) ، وليس كمجرد (العمليات الاربع) التي يستخدمها الانسان الاعتيادي في حياته اليومية • من هنا اذن فهو سيمزج اجزاء متنوعة لا للانسان لوحده بل لكل الموجودات •(فهذه وجنة وتلك غمامة وهنا كف او انملة وتلك تفاحة او عباءة) وهكذا فان نظرته الجديدة للعالم اجمع ستكون نظرة عميقة نافذة واخاذة اي انها نظرة انسانية واسعة الى ابعد الحدود • كما ان رسومه على هذا الاعتبار سوف لا تفقد طراوتها بما يغدقه عليها من اهتمامات كرافيكية او تلوينية أو زخرفية • وستظل هكذا رصيده الجمالي والاجتماعي في ان يسعد جمهوره بفن مستقبلي يبشر بحياة انسان سوي حري به ان يتذوق ما يحيط به من جمال الحياة مثلما يبشر طائر غرد في بستان بجمال اصوات الطبيعة وموسيقاها التلقائية •(٣)

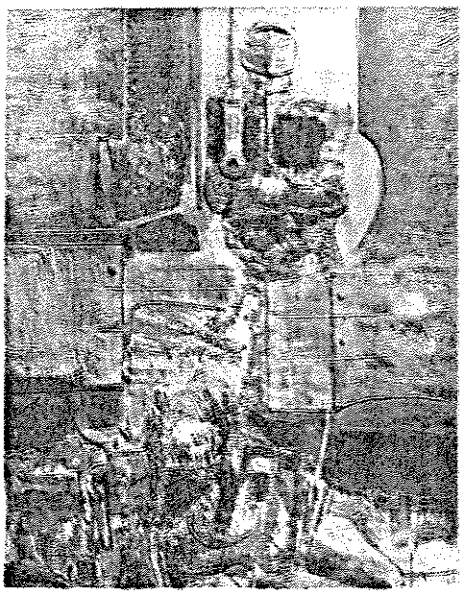
وهكذا ، تتامل عند هذا الحد في اعمال هذا الفنان المعاصر وحدة الشعور بوحدة الالتزام وحرية التعبير بثقافة الكائن البشري • ومن دون هذا التمييز لا نستطيع ان نرى في مجموعات الرموز والاجزاء في فنه سوى نقاط مبهمة لا معنى لها ، كما اننا من دون هذا التحليل لشخصيته الفذة لن نبلغ في فهمه اكثر مما يفهمه الطفل من تصرف الراشدين •

ويتناول محمد مهر الدين تقريبا نفس المشكلة التي يتناولها رافع الناصري ولكن من طرف آخر اقل سعة في المدى واكثر عمقا في التاثير • وبمعنى آخر ما اراد رافع الناصري ان يفلسف بـ (انسانيته الشاملة) في عالم كوني يفلسف به محمد مهر الدين (انسانيته النافذة) كعالم ارضي • وما كان ان يجعل فيه رافع انسان الارض كمجرد ذرة او عباءة او نجمة ليل يجعل منه محمد برزخا لاستيعاب قضية الانسان كمجرد جسد او يد او ككائن ارضي يسقط شهيدا متخبطا بجراحه •

ولمحمد مهر الدين في كل ذلك وسائله الخاصة التكوينية والمضمونية والشكلية معا ، والتي لا يتسرب اليأس الى نفوسنا في ادراكها وادراك تطورها المصيري • فهو من ناحية ما يؤمن بوحدة الكائن البشري موضوعه المفضل • اذ قلما رسم موضوعا لم يطرح فيه قضية الانسان بلحمه ودمه وهو في ذروة موقفه النضالي • ان هذا الرجل الذي يبدو لنا مهشما وهو يلتصق بملمس اللوحة التصويرية لا يمكن ان يكون الا متماسكا مهما هرسته الطبيعة او قوى البطش والتعسف في نظمها خلاف ما يطرحه رافع الناصري الذي يفكك لنا اجزاء الانسان ليوحدها بالطبيعة • كلا ان وحدة الكائن البشري لديه لا تتعرض لاي تمزق ظاهري ومع ذلك فان دماؤه تنزف ولكنها تنزف من الداخل دون ان نبصرها • فهو اذن مفكك الاجزاء مبعثرها ولكن ليس من الخارج • انه اذن كلعبة من لعب الاطفال لاتستطيع الحركة لانها دونما لولب يملؤها بالطاقة • ولكن مهر الدين من ناحية اخرى جاحد لتشوه • فليس



للفنان الناصري



للفنان مهر الدين

في منظور هذا الفنان (المحدد الرؤى) اية بارقة امل للرحمة بنفسه (لعله يرسم في الانسان باستمرار شخصه هو بالذات) فهو لا يستطيع كما يبدو ان يتحفنا باعراس الطبيعة وافراحها وان يمنحنا نحن جمهوره تلك المتعة الجمالية المجانية الا وهي مغلفة بعنصر المأساة • ومع انه في كل هذا ينجح في ان يعبر عن (كرامة) العمل الفني لانه يوغل بطرح مسؤوليته الحضارية الا انه يظل مع ذلك اقل متاعة في ان يستثمره بشروطه الكاملة هو ، اي باعتباره اسهاما في اسعاد البشرية وليس امتاعها فحسب • وما دام سيتناول الانسان وهو موضوعه المفضل ان لم يكن الوحيد كوحدة ظاهرية الى جانب نزعته الواقعية في عرض الموضوع عرضا دراميا او انفعاليا على الاقل فانه سيظل تشخيصيا في رؤيته • ولكن تشخيصيته لا تظل تشخيصا سطحيا في فن طبيعي او كاية رؤية اكاديمية تكتفي بعرض المشهد الخارجي للوجود دون ان يحمله اية تأملات باطنية ، لانه في الواقع سيجعل منه بؤرة تلتقي عندها جميع خيوط وجوده الثقافي والفطري معا • ويكفي ان يتخذ من وحدة اللون وفعالية الملمس التصويري تقنيا اساسا لاختزال طاقاته التعبيرية ومن ثم مفاجاة المشاهد بمأساة انسانه • انه اذن سيجرده من اية دلالة (رمزية) وسيرصده (كانسان ذاتي) باشد ما يكون ذاتيه : كانسان لا اكثر ولا اقل • ومن هنا فلسوف لا يكتفي به كشهيد دفاعا عن كرامته وكرامة البشرية جمعاء بل سيطوره الى نوع من النوع البشري المتفوق ، سيطوره ويعرج به الى ضرب من التسامي بالعلم كتعبير عن دعوى الارادة ، ارادة توظيف الجسد البشري ومداركه معا للدفاع عن قضية الفكر الانساني وحياته المستقبلية الكونية المدى • ومن هنا كان سيصبح للرموز العلمية واللغوية دور اشد وضوحا في اعماله الاخيرة منها في اعماله المبكرة من اجل ان يوسع رؤيته نحو مستوى البحث في حدود المقارنة وليس التخصص فحسب •

على ان قضية الوجود الانساني في منظور محمد مهر الدين يظل مرفدا بوسائله التقنية الى حد التمزق ، اذا صح التعبير • فليس عبثا منه ان يبدا بحثه مبكرا في مسالة (الملمس التصويري) باضافة البعد الثالث في فنه الى بعدى السطح التصويري لانه سوف يصل اخيرا بمنطقه هذا الى ضرورة اضافة الوجود الفني غير التصويري الى العمق التصويري نفسه • سيدمج (او يحاول ان يدمج) ما بين القيم الفوتوغرافية والاعلامية والنحتية والقيم التصويرية نفسها(٤) • سيبحث في ذلك كله من اجل ان يعمق الوجود الانساني • هذا الوجود الذي سيفهمه على طريقته كعالم كوني داخلي واسع الاغوار الى ابعد حد ممكن • ان الانسان اذن بعد كل هذا العناء لا يمكن ان يظل ملقى به على الطريق كاية حصاة او حجارة •• انه رحم هائل للحياة والوجود، [لانه سيجري مع جداول الحقل ويتفتت مع تربته وسيعبق مع زهوره ويتموج مع سنابله] ولكنه بدلا من ان يكون ظاهرة من ظواهر هذا الكون منثورا كهباءاته عبر المحيط الفضائي والارضي سيستحيل الى جدار سميك تتناثر في رحابه اجزاء هذا الكون بما في ضمنها اجزاؤه هو ولنقل انه سيعيد بناء الكوني الجديد بلبنات جسد الانسان نفسه ، وستلتقي فيه كل العناصر والاشياء • من هنا بامكاننا ان ندرك اخيرا لماذا ظل هذا الفنان المعاصر حريصا على موضوعه الدرامي وان تصر المأساة على ان تكون محور تفكيره • بين (المستهدف) و (غير المستهدف) من ابطاله نسق متدفق من المعرفة • وان في ثنايا كل تلك المواضيع المؤثرة سلسلة لا تنفصم في وحدة الكائن البشري الظاهرية التي تستبطن الوجود برمته •

وعند هذا الحد لنتساءل • ترى اكان انسان مهر الدين كانسان رافع الناصري اي صورة شخصية للفنان نفسه او لموقفه الانساني ؟ والواقع انه على غرار اي فنان صادق في فنه [يتوخى الابداع وليس التقليد] نستطيع ان نجد في لوحات محمد مهر الدين انعكاسا واضحا لسيرته الشخصية ولموقفه • انه وهو هذا الكائن الدرامي المأساوي ، طالما كان سيتمرد باستمرار ضد اوضاعه المألوفة • ليس لنا الحق ان نكشف بالطبع عن ظروفه الاجتماعية والسيكولوجية الا من خلال فنه • ولكن شيئا من التنافذ ما بين وجوده الشخصي وابداعه الفني يبني جسرا واضحا ومتينا من الحدس • ففي احدى لوحاته يرسم لنا (المستهدف) اي المرشح للشهادة والتضحية وكانه يستعيد لنا مأساة عشتاروت آلهة الحب والحرب عند السومريين • ولكنه كان في الواقع يرسم ايضا همومه بكل طموحاته الثقافية والانسانية • وبمثل هذه (النرجسية) و (الماسوشية) ستسكره بلا شك ، لا استبطانات الحضارة في فنه بل استبطان الوجود البشري ، والى حد غيابه عن الوعي • انه سيكتشف نفسه في كل (ضحية) وكل (متمرد) وهذا هو صميم معنى ان يرسم انسانه آخر الامر •

اقول : هنا معنى انه يرسم ، مستوحيا ، الانسان المتعلم كفيلسوف او عالم او رياضي بل وكسياسي وكاتب شعارات • لانه بغير هذا الموقف سيكبل نفسه بقيود (الجهل والنضوب والتزييف) بارادته هو •

يتضح لنا آخر الامر بعد هذه المقارنة السريعة [ما بين موقف كل من رافع الناصري ومحمد مهر الدين بالنسبة لمعنى الانسان في الفن] طبيعة الرؤية الفنية لدى كل منهما ، او على الاقل خطوطها العامة• فكل منهما انساني على طريقته وباسلوبه الشخصي، وبغير هذا التقييم لمعنى الانسان في الفن لا نستطيع كنقاد او مشاهدين على السواء ان نلتقي مع الفنان وان نفهم (مفرداته اللغوية) ، بل وان نعيش عمله الفني كطرح جمالي يساهم في سعادة البشرية سعيه في جدية العمل الفني كواجهة حضارية جديرة بالاحترام والتقييم •

شاكر حسن آل سعيد

1- لعل اول ناقد اكتشف هذا المحور في فن رافع الناصري هو بلند الحيدري •
(راجع ما كتبه عن الناصري وما حاضر به عنه)

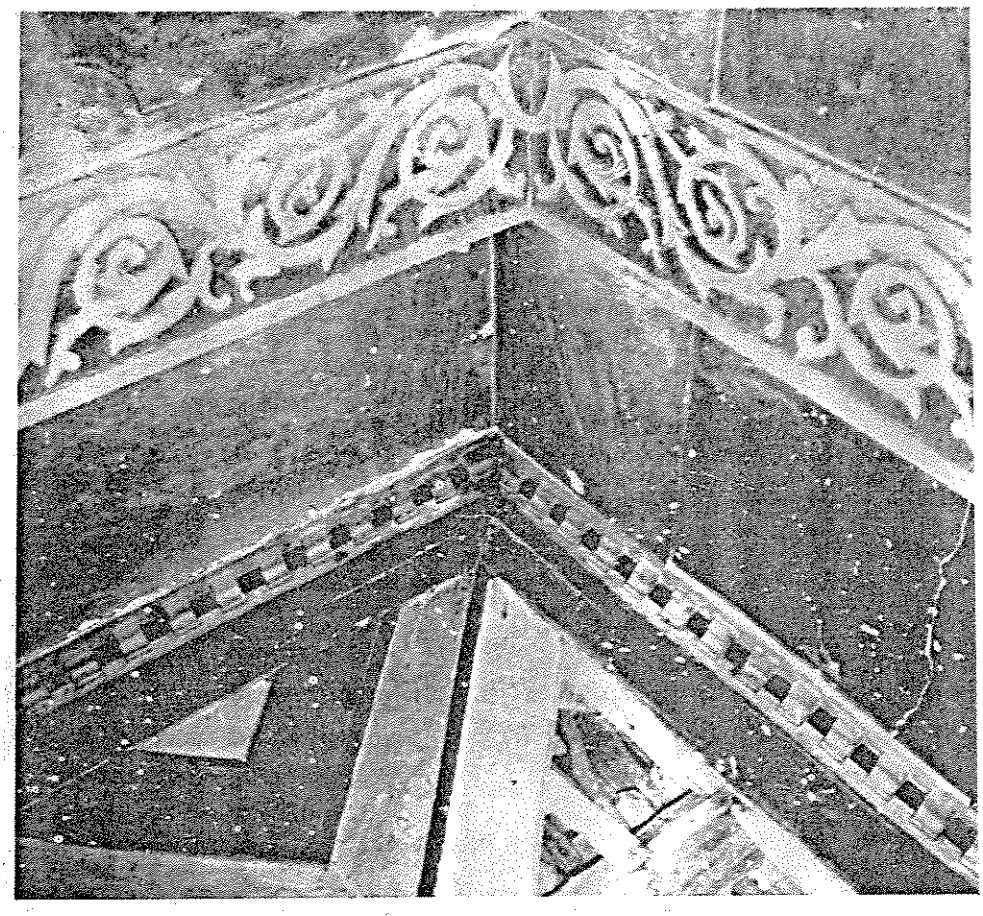
2- راجع نزار سليم : الفن العراقي المعاصر (الكتاب الاول فن التصوير) ص 194 (بخصوص حديث الفنان عن تجربته الشخصية في الفن) •

3- الفن المستقبلي هنا لا يقصد به الاسلوب المستقبلي الذي ظهر في ايطاليا منذ مطلع القرن العشرين وكان من روواده مارينيتي وكارا وبجوني بل المقصود بذلك ان يستهدف الفنان مصير رؤيته الفنية في المستقبل من حيث علاقته بالجمهور باوسع المعاني الممكنة •

4- محمد الجزائري : غريب هذا العالم (مقدمة معرض الفنان الشخصي لعام 1978) يقول عنه (لوحاته مزيج من روحية الكرافيك واللوتو لوحة ولوحة النحت) وفي مكان اخر (وبالتحديد فلوحة مهر الدين هي اصطفاء قوة الكرافيك وتعبيرية الملمس وقصديته ••)

المعالم الجمالية في البيت

في العدد الثالث من «دراق» تناول الكاتب جماليات النمط البغدادي في العمارة العراقية، ذلك النمط المتمثل بدور وسط وجنوب العراق المشيدة منذ القرن التاسع عشر وحتى الربع الاول من القرن العشرين ، وقد تبلور هذا النمط في العهد العباسي واستمر بخصائصه الرئيسية خلال العهد العثماني . وفي هذا العدد يتناول الكاتب الشطر الآخر من القطر وهو شمال العراق ليوضح الخصائص الجمالية في نمط عمارته المتمثلة في الدور المشيدة خلال القرن التاسع عشر وحتى الربع الاول من القرن العشرين. قد يصح القول بان الجذور الاساسية للمعالم الحضارية في العراق تعود بمركزاتها الى حضارات وادي الرافدين القديمة ، الا انه من الجلي بان الفترة العباسية تشكل مرحلة التطور الرئيسية لهويتنا وخصائصنا الثقافية القومية وبصيغة أشد ما تكون فعالية عند بحث مقومات التطلع نحو هوية حضارية معاصرة متميزة .



■ زخرفة جصية – اربيل

● ويسري هذا القول على انماط العمارة في العراق. لقد ظهر الطراز الجدي للعمارة في عهود ما قبل الاسلام ، وكان اساسا للعمارة في العديد من المراحل التاريخية السابقة ، حيث اعتمدت الصيغة البسيطة التالية (ايوان مع مجنبتين) اي وجود ايوان مسقف مفتوح الواجهة تحيط به من الجانبين غرفتان . وبالامكان توسيع البناء بحيث يحتوي على مجموعتين او ثلاث من هذه الاواوين والغرف المجاورة لها ، مما يؤدي الى توفير الساحة الوسطية .

لقد اعتمد هذا النمط في العهد العباسي واستخدم بشكل مكثف ومطور ، على غرار ما نشاهده في قصر الاخيضر من العصر العباسي الاول ابتداء ، وحتى المدرسة المستنصرية ، في بغداد في نهاية العصر العباسي .

ومن جملة ما يلاحظ حدوثه خلال هاتين الفترتين، تبلور العناصر الجمالية في العمارة العراقية بشكل ملفت للنظر ، وبطبيعة الحال فان كل عملية تطور شاملة تقترن بظاهرتين . الاولى وجود القاعدة الصلبة التي تشكل القاسم المشترك الاعظم لكل الانماط والظاهرة الثانية تبلور خصائص يتميز نمطا او منطقة عن اخرى .

العناصر

الجمالية الاساسية

تستمد العناصر الجمالية في عمارة شمال العراق كما هي الحال في النمط البغدادي ، من العناصر الاساسية القائمة في العمارة العربية الاسلامية بصورة عامة وهي على وجه الخصوص :

آ ـ الزخرفة باشكالها النباتية والهندسية والشخوص .

ب ـ الخط العربي المستخدم في تزيين الواجهات والسقوف والجدران واعالي المداخل الرئيسية .

جـ ـ الاعمدة الخشبية الدقيقة القوام ذات التيجان المربعة عادة المحددة بالاشكال الزخرفية .

د ـ المقرنصات الخشبية والآجرية التي تؤدي غرضها الجمالي والبنائي في آن واحد .

هـ ـ القوس باعتباره مجالا للتصرف الفني الواسع.

اما بالنسبة للاطار العام الذي يكتنف العمارة السكنية في العراق وما تحتويه من زخارف ، فمن الممكن ذكر العناصر المشتركة التالية :

آ ـ احاطة الدور بازقة ضيقة ضمن وحدة سكنية معينة .

ب ـ العناية بالواجهات الداخلية للدار تفوق العناية بالواجهات الخارجية .

جـ ـ توفر الساحة الوسطية وكونها مركزا للفعاليات البيتية .

د ـ تكون الدار من طابقين في اغلب الاحيان .

هـ ـ استخدام الخشب في تسقيف الغرف وصناعة الابواب .

و ـ استخدام الجص والخشب والمعادن لاغراض زخرفية(X) .

شمال العراق

زهير العطيه

التوزيع الجغرافي لانماط العمارة

اذا ما استثنينا العمارة الريفية والشعبية ، يمكن تقسيم انماط العمارة في العراق بصورة عامة بالشكل التالي :ـ

آ ـ النمط البغدادي : ويشمل وسط وجنوب العراق .

ب ـ نمط العمارة الجصية : ويبرز في حوض شمال الفرات ، ونخص بالذكر منطقة تكريت ، ونضيف منطقة سامراء .

ج ـ نمط شمال العراق : ويتمثل بالعمارة القائمة في الموصل واربيل وكركوك على وجه الخصوص ويمتد ليشمل عموم المنطقة الشمالية ، ومما لا شك فيه ان التنوع ضمن هذه المنطقة بتفاصيله يضاهي التنوع القائم ضمن النمطين سالفي الذكر . ويعود ذلك لاسباب طبيعية وتاريخية وحضارية لا مجال للخوض بها في هذا المقال . الا انه يمكن القول بان النمط القائم في الموصل يجسد بشكل اكيد النمط الحيري الاصيل، في حين نلاحظ ان النمط القائم في قلعتي اربيل وكركوك قد تفاعل بشكل اكبر مع التاثيرات الواردة خلال العهد العثماني . وعلى سبيل المثال كثافة استخدام الكوى الصغيرة واستخدام المساحات اللونية الكبيرة في الزخرفة .

وتجدر الاشارة هنا الى ان شمال العراق ينفرد بثروة معمارية تتمثل بالتنوع الكبير في تصميم وزخرفة الاديرة والكنائس . في حين ان الطابع العام للجوامع في شمال العراق يكاد يكون موحدا .

ان بحثنا هذا سيقتصر على المعالم الجمالية السائدة في الابنية السكنية ، لكونها تشكل موضوعا متكاملا بحد ذاته . وسنتناول هذه المعالم من خلال استعراض الخصائص المعمارية العامة ذات العلاقة بالعناصر الجمالية ، وكذلك من خلال استعراض المواد المنفذة بواسطتها هذه المعالم ، وفي جميع الاصول فاننا سنهدف الى ايراد الخصائص المشتركة للمنطقة ككل، مع اعترافنا بوجود تفاوت معين بين طابع مدينة واخرى .

الخصائص الجمالية المعمارية

آ ـ المظهر الخارجي

يتميز المظهر الخارجي للدار بالكتلة البنائية الصلبة التي يسببها استخدام الحجر ، وفي حالة قلعة اربيل التي يستخدم فيها الطابوق يخف وقع الكتلة هذه بفضل الزخارف التي تشكلها وحدات الآجر على الاقسام العليا من البناء . ويساعد استخدام الطاقات (القناطر) التي تربط الدور القائمة على جانبي الطريق، على اضفاء جو من الالفة والشاعرية على البناء وما يحيطه .

ب ـ مادة البناء

ان مادة البناء (باستثناء قلعة اربيل) هي الحجر والمرمر ويستخدم الخشب في السقوف والابوب والحديد في الشبابيك والاسيجة .

جـ ـ الساحة الوسطية

وهي محور الحياة الاجتماعية في الدار ويرتفع مستوى بناء الطابق الارضي عنها قليلا ، على عكس ما هو متعارف عليه في النمط البغدادي. وكذلك فانه في كثير من الحالات يكتفي بتشييد البناء على جانبين اثنين من جوانب الساحة ، فيما يحرص على الاستفادة من ثلاثة جوانب في النمط البغدادي ويترك الرابع لاغراض السلام والمرافق الصحية .

د ـ الشرفات :

يقتصر استخدام الاواوين في شمال العراق على الطابق الارضي في كثير من الحالات ، عدا الموصل حيث تشابه الى حد كبير النمط البغدادي الذي يتصف بتوفر شرفات في الطابق الثاني ايضا .

هـ ـ الشبابيك

لا يلاحظ وجود شبابيك بارزة في الواجهات الخارجية للطابق الثاني . وان اقرب ما يمكن ملاحظته هو مايشبه شناشيل النمط البغدادي هو ما نشاهده في الموصل حيث تستخدم صفائح المعدن لاحاطة الشرفات المطلة على الطريق الخارجي .

و ـ السرداب

ويكثر استخدامه في الموصل وكركوك وينعدم استخدامه في اربيل احيانا . ويستعان في تقوية السقوف من الداخل ببعض اشكال المقرنصات.

ز ـ القوس

في حين يعم في النمط البغدادي القوس العباسي المدبب فاننا نرى في نمط شمال العراق عناية خاصة بالقوس الدائري ، وكثيرا ما يظهر مع القوس المدبب في نفس المبنى وحتى في نفس الايوان . وتزخرف حاشية القوس الدائري بحيث تبرز منها سلسلة من الاوراق النباتية تمتد على امتداد فتحة القوس .

الوحدات الزخرفية

ضمن الاطار المعماري آنف الذكر ، هناك العديد من الوحدات الزخرفية والجمالية . وتسهيلا للبحث سنوردها ضمن المواد المنفذة عليها أو بواسطتها .

آ ـ الاعمال المرمرية

تلاحظ الزخارف البنائية والهندسية على الواجهات المرمرية المحيطة بالساحة الوسطية. حيث تاخذ الزخارف مكانها عادة فوق فتحات الابواب والشبابيك . وغالبا ما تقع الاشكال البنائية ضمن الوحدات الهندسية أو فوقها . كما تنفذ هذه الزخارف بشكل عمودي بمحاذاة البوابات والشبابيك .
وحصل في بعض الدور التراثية في الموصل ان ظهرت لوحات مرمرية منحوتة تعلو الباب الخارجي وقد نحتت عليها شخوص بشرية . كما نفذت الزخارف ايضا على الاعمدة الحجرية . وضعت بعض الجدران المرمرية لتكون نافذة على شكل تصاميم هندسية (دار التوتنجي في الموصل) على غرار ما ينفذ في الاعمال الخشبية الغليظة في النمط البغدادي.

ب ـ الاعمال الآجرية

بالنظر لاستخدام الآجر في بناء دور قلعة اربيل فقد نفذت الزخارف على الطابوق . وكذلك استخدمت وحدات الطابوق نفسها لتشكل تصميما زخرفيا قائما بحد ذاته . سواء كان ذلك على الواجهات الخارجية للبناء او فوق فتحات الابواب الرئيسية .

جـ ـ الاعمال المعدنية

نظرا للتعرض الكبير الى الامطار (قياسا لوسط وجنوب العراق) ولكتلة الثقيلة للبناء الحجري فقد استخدمت قضبان الحديد الملتوية في تنفيذ الشبابيك اضافة الى استخدامها في اسيجة الشرفات وجاء ذلك بتصاميم عديدة وبقياسات مختلفة . ان هذا الاسلوب متبع في النمط البغدادي ولكن بشكل محدود ، لاستخدام

□ عمود خشبي

□ زخارف من المرمر

الخشب بدلا من الحديد . كذلك فقد استخدمت الصفائح المعدنية في مدينة الموصل ، كما ذكرنا ، لتكوين ما يوازي الشناشيل في النمط البغدادي ، ولكن بشكل مبسط جدا . وتشترك ابنية المنطقة الشمالية باستخدام المشربيات وهي بروزات خارجية من الطابق الثاني مصنوعة من المعدن الرفيع تستخدم لوضع قوارير الماء الفخارية (الاكواز) فيها بهدف تبريد الماء . كما يستخدم الحديد الملوي لصناعة اسيجة الشرفات المحيطة بالساحة الوسطية وبالشرفات المطلة على الخارج في بعض الابنية الحديثة نسبيا .

د ـ الاعمال الخشبية

ان الطابع العام لسقوف غرف الدور الشمالية، هو الاستدارة او التدبب ، ولكن يحصل ان تستخدم السقوف المسطحة . وفي هذه الحالة يلاحظ ظهور التفنن في الاعمال الزخرفية الهندسية عليها . كما يلاحظ توفر الاعمدة الخشبية على غرار الموجود في النمط البغدادي ولكن بمستوى فني ابسط بصورة عامة وما يعوض عن ذلك المستوى الجمالي العالي للابواب الخشبية المرصعة بالمسامير الحديدية الكبيرة . كما تظهر في حالات اخرى اعمال الحفر على الباب الخشبية على غرار ما متعارف عليه في النمط البغدادي .

هـ ـ الاعمال الزجاجية

يلاحظ افتقار المنطقة الشمالية الى استخدام الزجاج الملون ، قياسا لما هو متعارف عليه بكثافة في النمط البغدادي، ويبرر ذلك امران، الاول ان حدة اشعة الشمس هي اقل مما هي عليه في وسط وجنوب العراق ، والثاني ان الطبيعة المحيطة تمتاز بمزيد من الخضرة وتموج بقاعها مما يشجع المشاهد على التطلع اليها من خلال الزجاج الشفاف .

و ـ المساحات اللونية والاصباغ

من الخصائص المميزة للزخرفة في شمال العراق ، استخدام الاصباغ في تنفيذ الزخارف البنائية والهندسية وكتابة العبارات ، بشكل لا مثيل له في النمط البغدادي ، وتستخدم هذه الاصباغ بغرف الضيافة وفي الاواوين ، ويطغى عليها اللون النيلي واحيانا الفيروزي . وتتوفر للغة اربيل وجود مساحات لونية كبيرة تغطي مقاطع كبيرة من الجدران ترسم عليها هنا وهناك اقارنرات او وحدات زخرفية مستقلة . وتلون الكوى في غرف كركوك واربيل باللون النيلي والاصفر والابيض والاحمر مكونة خطوطا متوازية تنتهي تكليتها مكونة اشكالا دائرية او بيضوية على شاكلة بالتصاميم المستخدمة في صنع النفصان الحديدية للشبابيك والاسيجة.

ز ـ الاعمال الجصية

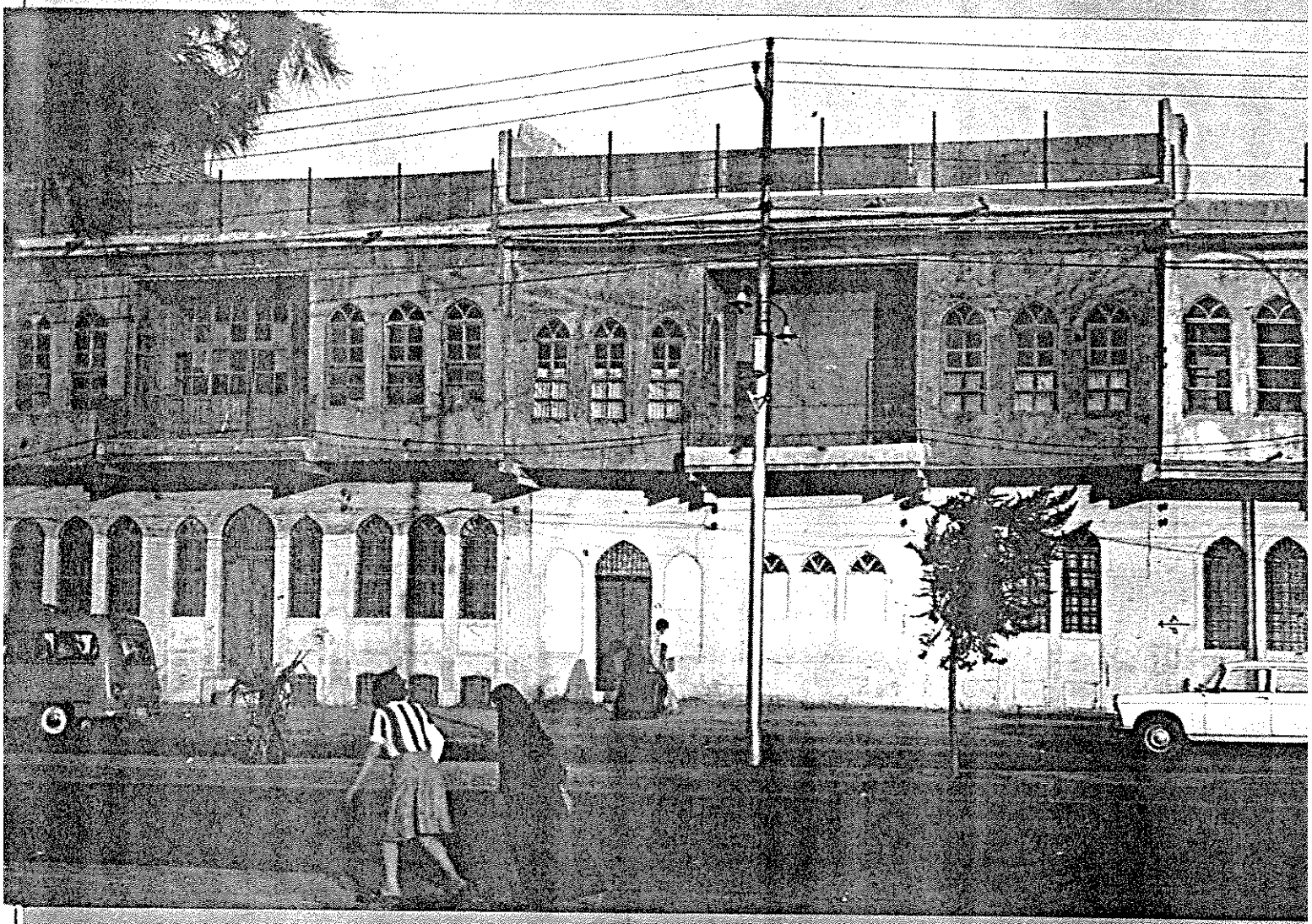
استفادت المنطقة الشمالية من غنى الاعمال الجصية التي عمت منطقة سامراء وتكريت منذ القدم ، واستوحت منها اشكال الكوى المستخدمة بكثرة في تزيين الغرف الاعتيادية. وتستأثر غرف الضيافة بالحصة الكبرى من الكوى التي ينتهي قسمها الاعلى بتقوسات معقدة التكوين جميلة الطابع . وهي بتجاورها بعضها للبعض تشغل احيانا معظم الجدار المقابل للمدخل ، وهي تستخدم لاغراض وضع الاواني التزيينية او لحفظ القناني والاشياء الصغيرة .

كما لاحظنا في بعض دور اربيل كوى متجاورة بسيطة تمتد بمحاذاة السقف يتقدمها رف طويل ضيق ، وتستخدم هذه الكوى لتربية الطيور احيانا .

تلك كانت اهم المعالم الجمالية لدور شمال العراق

□ دكة من المرمر

□ واجهة بيوت في الموصل



وهي تشكل ثروة عامة من الثروات التراثية في قطرنا وهي الآن في اشد ما تكون اليه من حاجة لصيانتها وحمايتها في وجه ظروف الانهدام الطبيعي الذي تتعرض له اضافة الى ظروف التهديم المقصود باسم تشييد الاحياء الحديثة محلها .

كما ان هذه الخصائص ينبغي ان تكون محل دراسة المختصين من فنانين تشكيليين ومعماريين بهدف استيحائها وضمها الى عملية التفاعل الحضاري الهادفة الى بلورة نمط قومي اصيل له دوره في العملية الحضارية العالمية .

المصادر :

1ـ سعيد الديوجي ، البيت الموصلي ص 21 مجلة التراث الشعبي، العدد السادس ـ السنة السادسة 1975 .

2ـ زهير المطيعي ـ العناصر الفنية في البيت البغدادي ص 106 ـ مجلة آفاق عربية ـ العدد الرابع سنة 1975 .

3ـ بوفان كرونك ، ص 84 مجلة سومر المجلد 18 سنة 1962 .

□ جانب من قلعة اربيل

حافظ الدروبي والطبيعة الشخصية

«أنت تعلمهم المرور بالخيالات السعيدة والحلم باجازة لا نهائية ،

أمر جميل ..

ولكنك تمنحهم الرغبة في رؤية كل شيء ، والشجاعة اليومية لرفض الخضوع للمظاهر الفانية ..»
ذلك ما قاله مرة (ايلوار) لاستاذ الحرية الطيب بيكاسو ..

، هو .. والآخرون لو تعلموا من تلك الحكمة الجميلة، لكنه ، كغيره من فنانينا اكتسب حكمته الخاصة من الواقع ،

كان لا بد أن يتعلم من «الخيالات السعيدة» لكنه لم ينطلق بالحلم الى اللانهاية .. لقد ربط حافظ الدروبي نفسه بعجلات غير حالة .. ولانه اراد ان يسجل الواقع في «الشخص» و «الطبيعة» لم يمنح نفسه فرصة أن يتخيل .. وان يكتفظ بالافكار .. وحتى حين ذهب الى ايطاليا (1937) .. روما لم «لم تستفز ذاته بل فتحتها» وبحدود أعمال «الفكر» ، كانت أبعاد الدروبي محاصرة بعين بسيطة ، لم تبتعد كثيرا لتشكل الرؤى ..

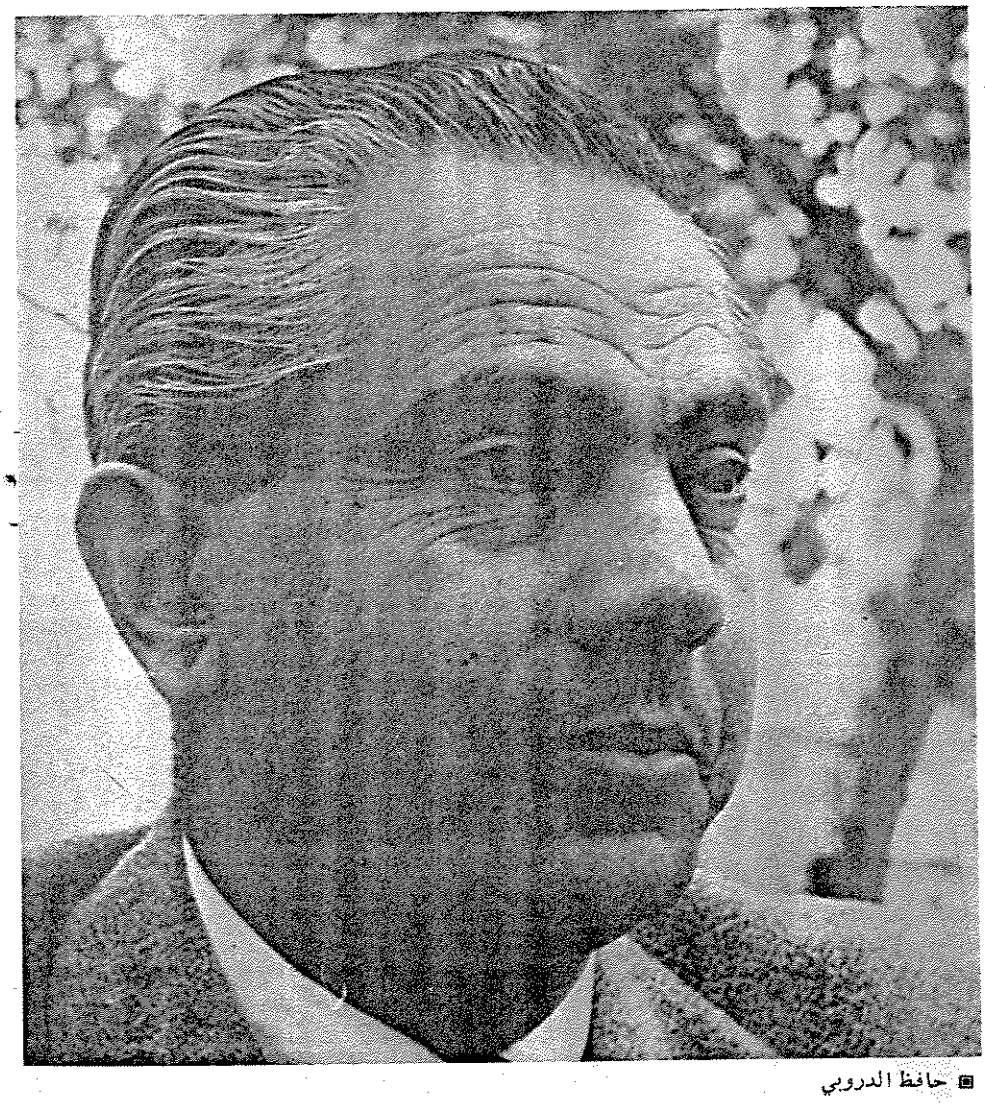
لان الشاب الذي ولد عام (1914) وغادر في فتوته الى ايطاليا بعيدا عن «محلة الصدرية» وأحياء بغداد الشعبية ، لم يتخذ من ذاكرة التاريخ ولا الفلسفة ، نمطا من المحفزات ، بل عاش للبورتريت ، والطبيعة، ولم يالف غيرهما ..

لقد ظل الدروبي وفيا لاستاذه الاول «شوكت سليمان الخفاف» ولابعاد تتلمذه الاول في الرسم ـ بالاعدادية المركزية ـ

ومنذ مرحلته الاولى (في الدراسة الثانوية) وحتى الان، لم تتخذ أعمال حافظ الدروبي صفات فكرية ، بمعنى انها لا تكتنز بالافكار والتاويلات ان لوحته تكتفي بالانسان ، بوجه الانسان ، او حركته ضمن حالة عمل ، أو انها مقطع من طبيعة جامدة ، أو حية ..

وقليلة هي اللوحات الي يرمز فيها الى جوهر الاشياء ، كلوحته عن فلسطين ـ فالدروبي لا يجيد الرسوم السياسية ، انه مع الانسان ، مع السياسي، ولكنه في الرسم مع الطبيعة المحايدة ..

ولان حافظ الدروبي لم يقطع صلته بوطنه ، فكل الذي فعله ان صور لحظات السكون ، واكتفى بها .. وكل الذين قدهم من الحياة كانوا من البيئة



▣ حافظ الدروبي

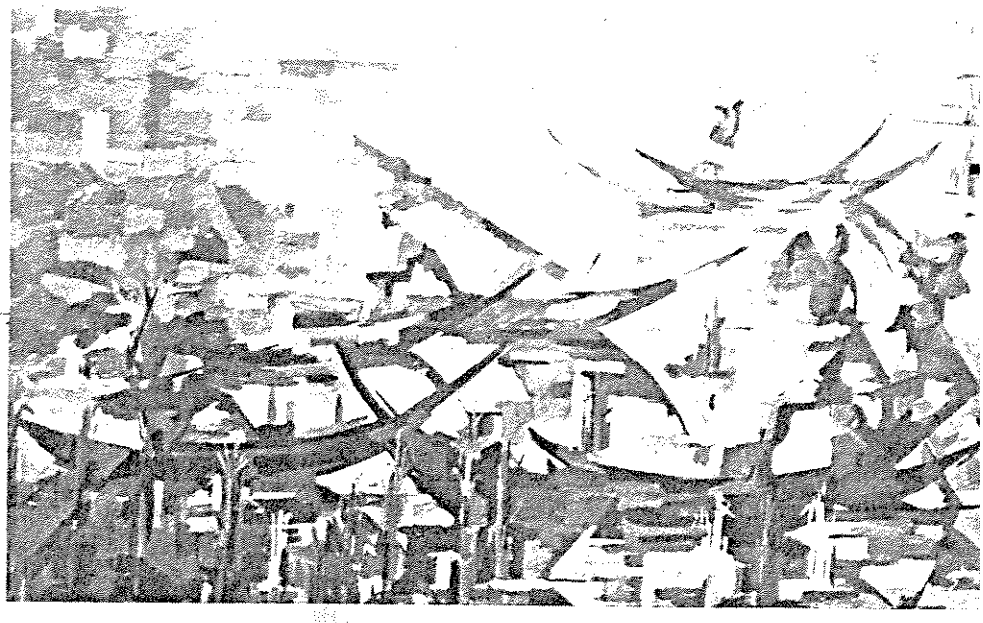
الاجتماعية القريبة ، أو من البيئة الشعبية ، الاسواق، الحواري ، البساتين ..

عقد الصداقات مع تلامذته ، بدافع الحاجة الى الالفة ، ورفض العزلة ، وبدافع الحاجة الى الافكار..

لذا فالرسم عند الدروبي «لا يحيلنا الى مفهوم يتخفى وراء اللوحة ، أو يرمز اليه بالتجريد ، .. فالمعنى المقصود ينتشر على سطح اللوحة ، والفكرة لا تسبق المعنى ولا ترتفع عليه .. لانها جزء لا يتجزا من الخط او اللمسة .. »

حتى الاضواء والظلال التي تشكل جوهر العلاقة البصرية في لوحات الدروبي ، هي اضواء غير ساطعة، الضوء متخف مع انه ظاهر شكليا، ان وجوه الدروبي ـ مثلا ـ لا تنم عن صخب في التعبير ، وحدة في التقاطيع ، وانكسارات قوية بين الظلال والضوء ، بل هي تتكسر بتعابيرها ، وتختفي تحت غلالة اللون البني ـ في الغالب ـ ..

وحتى في لوحات الطبيعة (وهي مكتنزة ومكتظة بالتفاصيل ولا تستلف من الفضاء العريض ..) فالاضاءة تتسرب من بين خصلات الحياة : من بين



محمد الجزائري

■ في الفور – زيت

سعف النخيل – مثلا – وكأنها تتهرب من شيء، أو تلم نفسها مع بقية المكونات ٠

من هنا ، يقف الكاتب أمام أعمال حافظ الدروبي، متسائلا :

«اذا كان فن الرسم بفضل بيكاسو قد أصبح واعيا باستقلاليته تجاه العالم الخارجي وتجاه مقاييس الجمال التقليدية ، كونه قد تحرر من الادب وحلت المشاركة الايجابية محل التأمل»

فان المعادلة تنقلب على رأسها لدى الدروبي ٠٠ فالتصوير عنده لم يغير الطبيعة ، لكنه حاول ان ينافسها ٠٠ وقد نجد في بعض أعماله شيئا من الغنائية ٠٠ لكنها ليست غنائية تأملية ، ولا خروجا على مقاييس الجمال التقليدية ٠

ان الدروبي يحترم المقاييس التقليدية في الجمال، لذا فهو لا يستقل عن العالم الخارجي ، بل يستلف منه الكثير ٠٠

والدروبي يميل الى تجميد اللحظة ، انه رسام اللحظة المجردة ضمن ظرفيتها التاريخية ، انه لا يفجر الاشكال ولا يشكل حرائق الالوان ٠٠ الوانه هادئة (حتى في مرحلتها الانطباعية) ومواضيعه مكتظة (بلا فضاء ٠٠) ، ونماذجه الشخصية مستقرة على قناعة ان ترى نفسها مصورة ، للذكرى !٠٠ وعلى قناعة «اللحظة» التي تصور فيها ٠٠ انها لا تحمل عذابات غريبة ، ولا ابتعادات مستقبلية ، انها توثق حاضرا ليصبح ماضيا ، لوحات لا تتنبأ ٠٠

في لوحاته استقرار رضا عن النفس لا يحرك مواجهات النفس أو الحالات ولا يستوطن هموم المستقبل ٠٠ انه يترك (شخوصه) مع لحظتهم ، برضا نفسي غريب ٠

حتى في انطباعيته لم يكن يتصرف مع الطبيعة ولا الاشخاص على أساس عذابات اللون ، بل اختراقات أقواس الضوء والظل وتداخلاتها المتكسرة ، ومن خلال الانبهار بمشهد اللحظة أو تكوين المشهد ٠٠ انه تفهم انساني للواقع ، لا عبر حركته ، بل عبر سكونه الظاهر ٠٠

بعلاقات ليست متصارعة ، بل مألوفة ومطمئنة ٠٠

ان اللحظات هي جزء من العمر الزمني يحاول أن يحتفظ بلحظويته في الصورة ٠

■ الوضعية :ـ

– هل تتوغل في «وضعية» الدروبي : الطبيعة والشخوص ؟٠٠ حسنا لنبدأ بآخر الاعمال :

على عرض قاعة الاستقبال في بيته استقرت لوحته الكبيرة بمقياس : (الارتفاع 2م × العرض 21ر3م)، كان حافظ الدروبي مهموما بهذا العمل الكبير المكلف به مباشرة لمبنى القيادة القومية الجديد ٠٠

اللوحة تمثل بعض مراحل التحضير للثورة ، منذ اضرابات المواجهات والاعراس أمام مبنى الدفاع ، وحتى أفراح ومنجزات ثورة 17–30 تموز 68 كالوحدة الوطنية ،الحكم الذاتي ، التأميم ، الاصلاح الزراعي ، ثم عمليات البناء والتنمية ٠٠

اللوحة لا تجتمع على هذه التشكيلات فحسب ، بل احتوت على المسجد الاقصى وحريقه الشهير ، كما احتوت على «كلية الآداب» و «مبنى وزارة الدفاع» و «الشريعة» والنخيل وبعض من دجلة ٠

اذن فاللوحة رمزية – من حيث المضمون – واقعية من حيث النماذج ، ان رمزيتها في كونها تمزج عدة أزمنة وأمكنة تحت منظور واحد ٠٠ (غير ممكن واقعيا) ٠٠ حتى أنه استلف بعض ذكريات تلمذته وأعارها للوحة :

«حين كنت طالبا في الاعدادية المركزية مر زائر انكليزي رسام على المدرسة ، ثم رسم «الشريعة» المنحدرة خلف المدرسة التي تفصل نادي الضباط عن المتحف الحربي ٠٠ لا تزال ذكرى تلك الصورة في ذهني لذا وضعتها في هذه اللوحة كرمز للماء والنخيل ٠٠»

تبدأ جدارية الدروبي هذه بمبان عالية تتصل بعضها بنهاية اللوحة دلالة قوة وشموخ عمليات البناء ٠٠ ثم تتدحرج اللوحة من الجدار البغدادي (من الطابوق القديم) وحتى المباني التي اثرت لها ، ثم احد الجوامع البغدادية (دلالة على تكريم الدين – يقول الدروبي –) ثم برج النفط المتحد في ذروته بنيران المسجد الاقصى (النفط سلاح في المعركة – يقول الدروبي –) ٠٠ حتى عملية بناء جسر يربط ضفتي النهر ٠٠ (كتواصل حضاري) الشخوص هم الركيزة في مقدمة اللوحة (المساحة الامامية – الشارعية – في المنظور) ٠٠ الطلبة مقابل الشرطة المتعسفة ، الجنود متحدون مع أبناء الشعب، العربي والكردي يرقصان ويتعانقان تحت الراية العراقية ٠٠

اللوحة زيتية ٠٠ في الزيت يجد الدروبي مرونة عمله ، وسهولة السيطرة على المكونات ٠٠ والالوان الترابية مع تدرجها اللوني ٠٠

يحاول أن يبتعد الدروبي في هذه اللوحة عن انطباعيته القديمة ، ويكون تجميعيا أقرب الى الكلاسيكية ٠٠

● قلت له ٠٠ لماذا لا تعود الى الانطباعية ٠٠ انها كانت المؤثر والحافز ٠٠

– قال الدروبي : «هذا صحيح ٠٠ لقد كان الانطباعيون متأثرين بالشرق وحرارة الوانه: ماتيس وغيره ٠٠ ووجدنا انه من الضروري ان نعيد تشكيل تلك المؤثرات ما دامت منا ، لتحييها ثانية عبر خصائص مكونات بيئتنا وطبيعة الواننا الشرقية ٠٠ وهذا ما ثبتناه تقريبا في أول دليل طبعناه في معرضنا عام 1953 والذي أقمناه في معهد الفنون الجميلة ثم نقلناه الى البصرة) ٠

■ البورتريت :

– تتميز أعمال الدروبي بتلك النكهة اللونية والضبط في نسب الشخص والشبه ٠٠ والدروبي رسام بورتريتات له خصوصية بين معاصريه ٠٠ يقول الدروبي :

«منذ كنت طالبا في الثانوية المركزية كنت الاحظ بعض الطلاب التقدمين في السرسم وهم يرسمون شخصيات المدرسين فكانت تعجبني جدا ، بالاضافة الى ان مدرس الرسم الاستاذ شوكت سليمان الخفاف كان يؤكد علينا ان نرسم أحدنا الآخر ، منذ ذلك الوقت أحسست أن ميولي كانت مع البورتريت ٠٠

وحين سافرت الى ايطاليا (عام 1937) كانت من الصدف الحلوة ان استاذنا مختص بالبورتريت واسمه «كارلو سفيرو» وكان يؤكد علينا وينصحنا بأن البورتريت مهم جدا ٠٠»

ننظر في مرسم الفنان الدروبي (بمنزله) الى «بورتريت د٠ عبدالعزيز الدوري» وبورتريت آخر لشاب شبيه بالهنود يرتدي العمة الهندية ٠ مزينة بياقوته٠٠كان «البورتريت» الاول من رسم الدروبي والثاني للدروبي نفسه حين كان شابا بايطاليا رسمه استاذه سفيرو ٠

«انا اقول – يقول الدروبي – بأنني متأثر جدا باستاذي سفيرو ٠٠هناك تقارب كبير بين لوحتي عن الدوري ولوحة استاذي عني ٠٠ تقارب باللون والظلال ٠٠

البورتريت عمل صعب،كأنك حين ترسم شخصا، ترسم منظرا طبيعيا واسعا جدا تتعمق بتفاصيله ٠٠

المنظور موجود في البورتريت .. اذكر كلمة لاستاذي سفيرو قال : لا بد في رسم البورتريت من الانتباه الى ان الشعر الموجود قرب الاذن اليسرى لا يشبه الشعر الموجود قرب الاذن اليمنى ، ان بينهما جو يغير اللون وهنا هو البرسبكتيف» اللوني ..

رأسم البورتريت يجب ان يلاحظ ان بين العين والعين الاخرى لا بد من اختلاف وهناك منظور خطي يحدد الحاجبين ..

ولكن سقوط الضوء (اذا كان من اعلى) على الجبين يعطي اضاءة بدرجة معينة ، تتدرج من الجبين الى الانف الى الخنك الى الرقبة .. انك ستلاحظ «تدرجات» لونية مختلفة وان كانت مشتقة من اصل واحد ..

اذن ـ يستطرد الدروبي ـ لا بد من التاكيد في كل بورتريت على المنظور اللوني ، والمنظور الخطي ، والتباين والتدرج .. اضافة الى حفظ النسب التشريحية بشكل مضبوط ووفق زاوية النظر لها ، بل ووفق تجانسها مع النسب الجسدية الاخرى ..

— في البورتريت تلاحظ أن الصفات الشخصية لهذا النموذج تختلف عن اي نموذج اخر ، انها مثل بصمات الاصبع لا تتشابه بين اثنين في كل العالم .. في لوحتي عن الدوري تجد حركة فضم الفليون ورصعتها على الخد ، انها توحي بحركة التدخين في تلك اللحظة ، اما في لوحة استاذي سفيرو فانت ترى الاهتمام بالخلفية البنية (رسم هذه اللوحة عام ٣٩ واهداني اياها عام ١٩٥٠) .

■ الوقت :

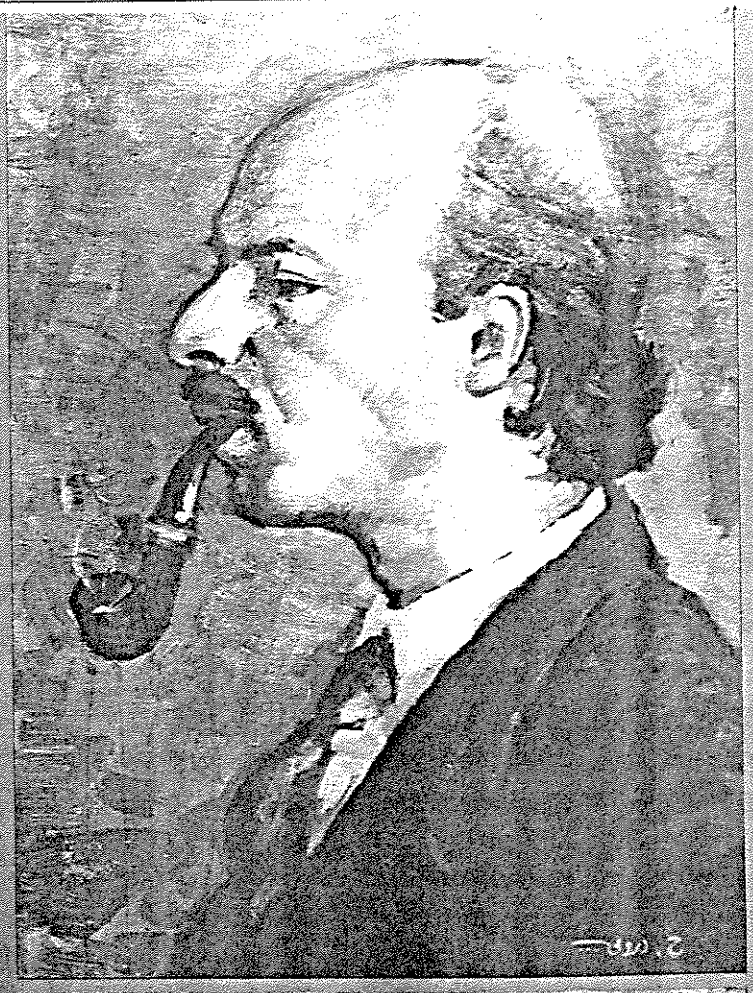
يدخل عنصر الوقت عاملا مهما في انجاز لوحة «الشخصي : البورتريت» .. ربما يمكنك ان تحدد «نفسك» وتحدد «الاخرى من خلال «الوقت» ، وربما من خلال «الملامح» ـ الكاركتر ـ .. انها افتراضات، ومجابهات .. كيف تتعامل معها ؟

— بعض الشخصيات تطلب مني ان ارسمها مباشرة وتسالني عن الوقت : كم يستغرق انجاز اللوحة ، جلسة او اكثر ..)

جوابي كان واحدا للجميع: يمكن ان تنجز اللوحة بنصف ساعة ويمكن ان تنجز بثلاثة اشهر ..

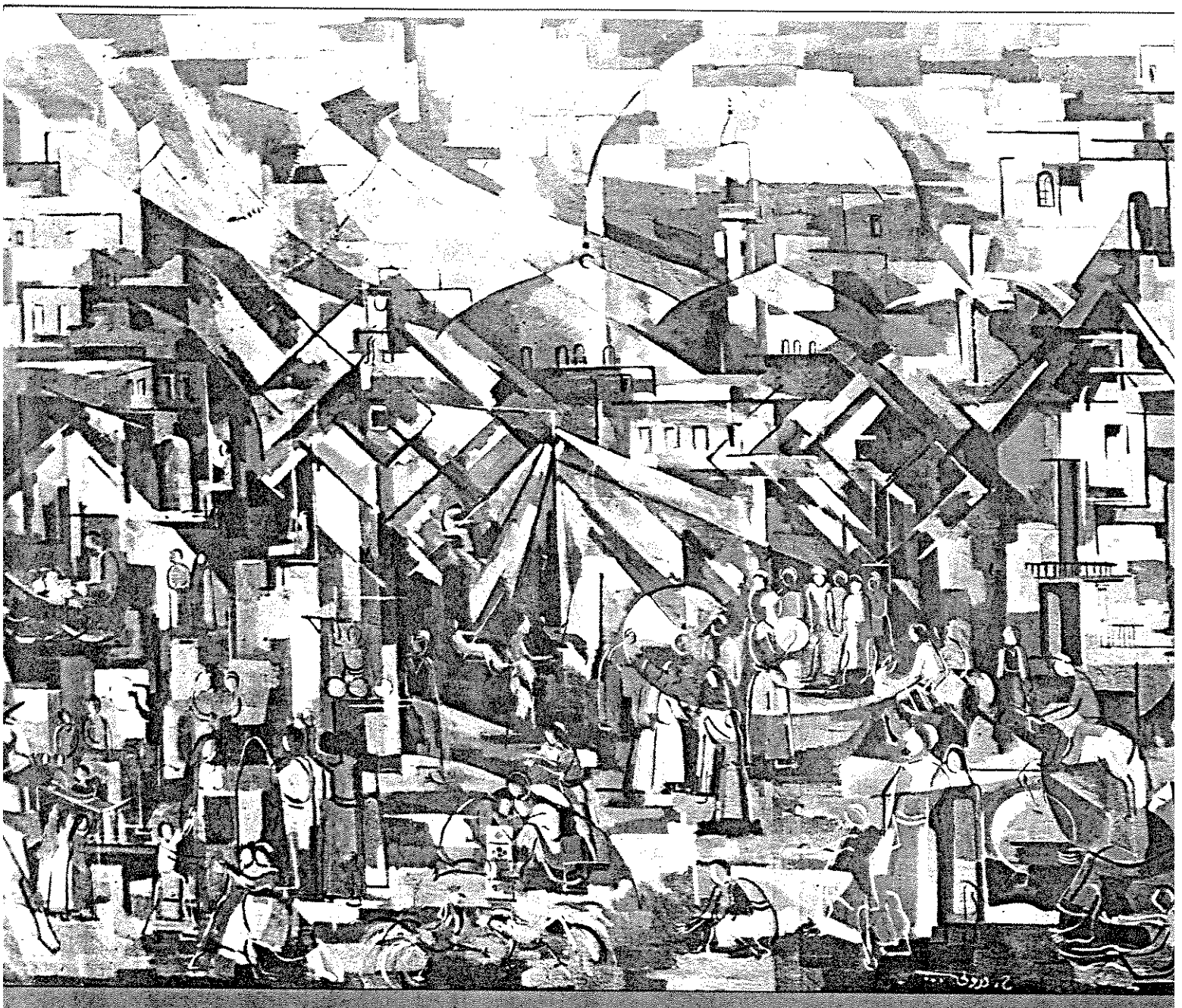
الونوليزا لدافنشي انجزت بست سنوات. الوقت لا قيمة له بالنسبة الى الفن «المهم النتيجة..»

الدروبي ، اذن يضع امامنا «اشتراطات» ، ان الاخرى له اشتراطاته ايضا ، ما دام يمتلك «موقف» التاثير على «الرسام» ، اجتماعيا ، سياسيا ، او ماليا .. . الرسام لم يلجا الى «شخص» من خارج الصارف لموضوع عبر وجهه تشكيلات خبروية .. انه لجا الى الاستجابة الاجتماعية، لا الاستجابة المكانية، الباحة ، والاخبارية .. ان الدروبي لم يحدثني عن اشتغالاته في «الوجوه في الاشخاص» ، لقد حدثني عن اجابات عن «الوقت» .. وبالذات ضمن اهتمام الشخصية المهنية بالوقت ، اما بدافع رغبة عجالة ان ترى وجهها في لوحة ، او ان «وقتها اليومي» ، لا يتسع «للفراغ» الذي «اهل الصبر» في جلسات التخطيط ان الخلفية عامة لخدمة الفن .. هنا اللوحة لا تصنعها اشتراطات الفنان لوحة الرسوم ، بل تصنعها «الملامح» .. عن هذه المسالة ، سال الدروبي .



■ الدكتور عبد العزيز ـ زيت

■ أم مهيل ـ زيت ١٩٥٩



كيف تتفاعل مع الوجوه ؟

ـــ بالنسبة للبورتريت ـ يجيب الدروبي ـ من الزمن ..

نلاحظ في اول (بداية) البورتريت يجهد الرسام نفسه لخلق تجارب ابراز الشبه (تحقيق الشبه) ، والشبه لا يتحقق الا بعد ان يتعرف الرسام على «الشخص» ، وكلما تعمقت المعرفة بين الرسام ونموذجه كلما كانت النتيجة احسن ..

البورتريت ، ليس الرأس ، بل العلاقة الكاملة بين الرأس وحركته مع القسم الاعلى من الجسم البشري ، علاقته مع الخلفية ، ومكونات اللباس ..

■ التجانس :

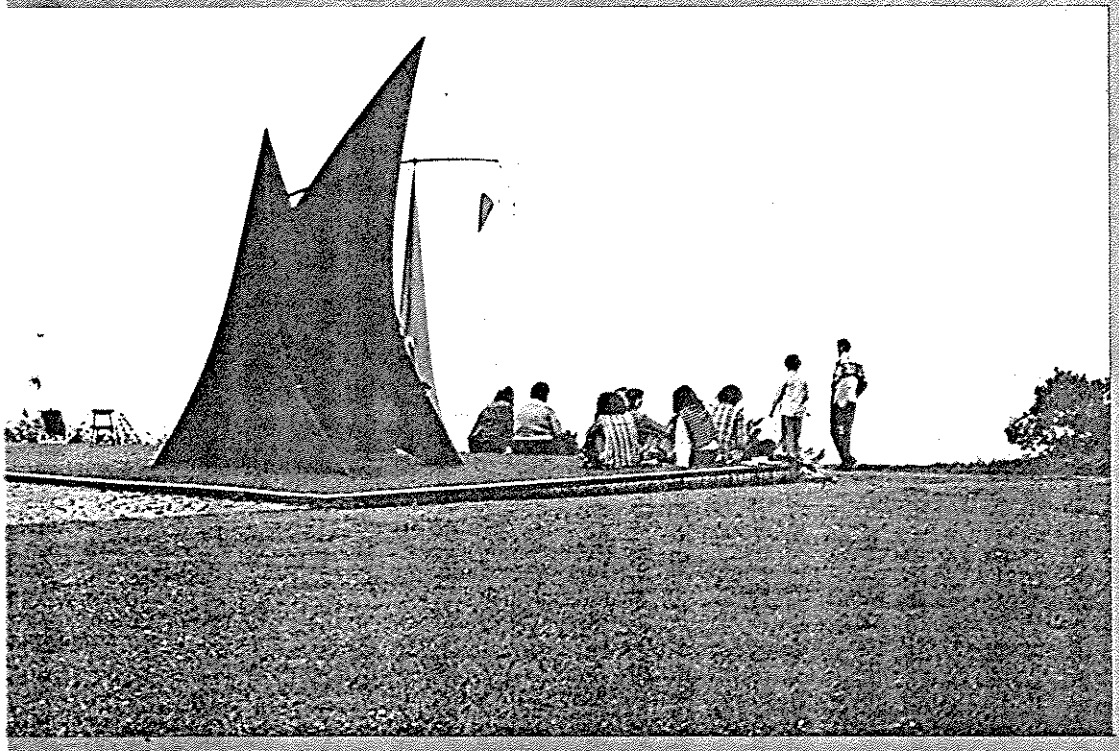
سألنا الدروبي : اليس التجانس اللوني ـ مع التعبير ـ يشكلان مركز ثقل في تكوين «البورتريت» .. ان الشبه ـ علاقة اجتماعية بين المرسوم ومحيطه (اهله او اصدقائه) .. اما التجانس اللوني ، اما التعبير ، فهما علاقة بين الفنان والازمنة ، والجمهور الاخر ، الذي لا يعرف «الشخص» ولا يهمه ان يعرفه ، بقدر اهمية ان يتعرف على التعبير والقوة التقنية والتوالف اللوني الذي ينطوي عليه الرسم .. (الوجه .. باللذات) . وجوه (بورتريتات) رامبرانت ، وغويا ـ مثلا ـ مشادة الاشخاص انفسهم (باللذات للموائل الملكية) .. او الاجهزة القمعية .. ، لكنها مشاة تاريخيا ، وفكريا ، باتجاهات الفنان ، وبمواقفه الذي نقل ـ مع تقنية اللوحة واسلوبيتها ـ ظاهرة الفنان الخالقة بعد وفاته ..

يمكن للفنان ان يدين الظاهرات الاجتماعية او السياسية او السلطوية الخطأ في النظام او المجتمع .. عبر وجوه معاصري ذلك النظام والمجتمع .. والا فالمعنى «المحايد» يبقى هروبا من الحالات وحركة الحياة والمجتمع ..

الوجه ـ والبورتريت من ثم ـ «مجموع من نسيج بعض خيوطه : سيرة ذاتية ، وبعضها نفسانية

جولة في متاحف العالم الجديد

لويزيانا ـ متحف اليوم

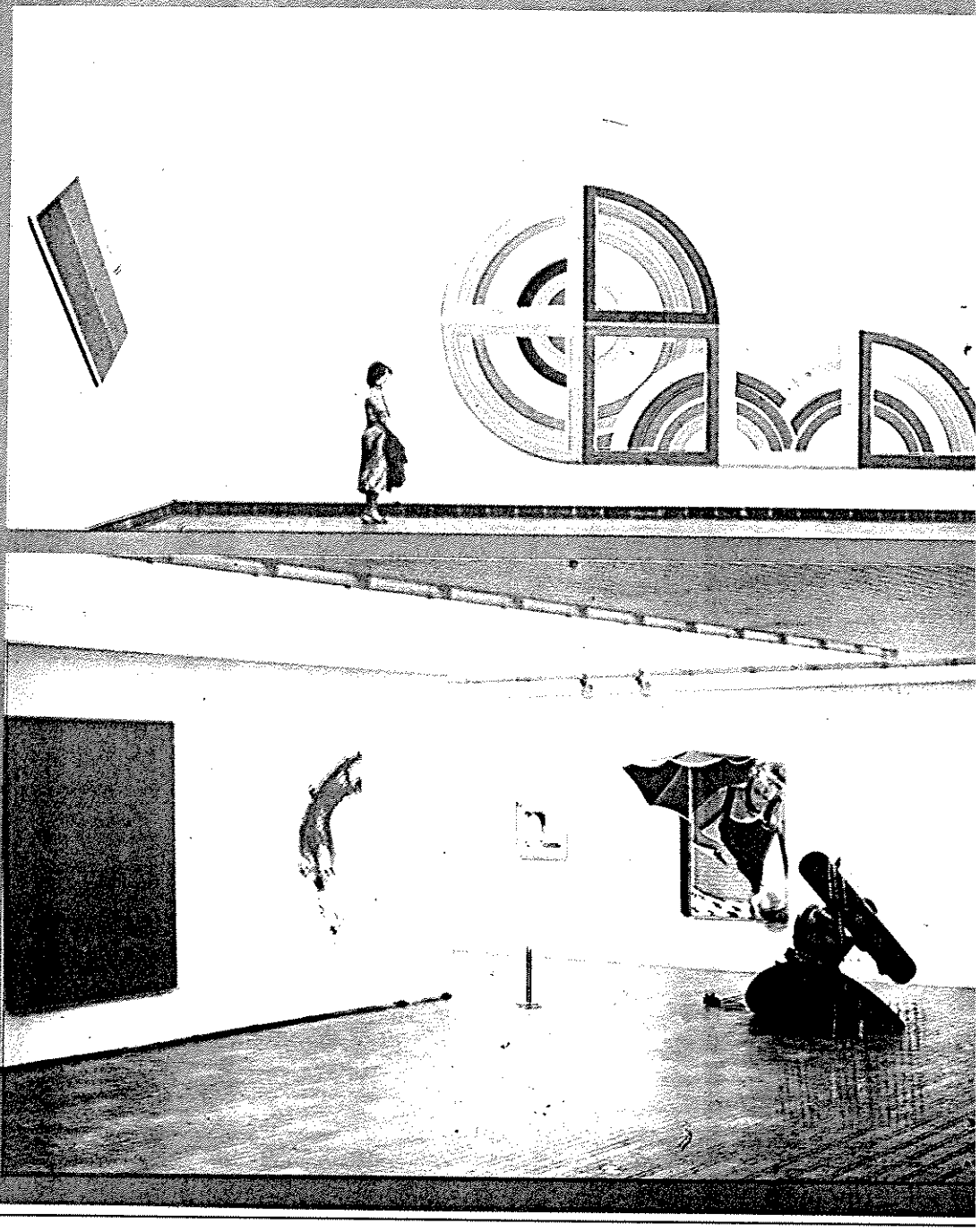


● اول ما يستقبل الزائر القادم الى مطار كوينهاكن اعلانات كبيرة لتمثال النحات الانكليزي المشهور هنري مور داخل حديقة غناء وحروف كبيرة تحمل اسم Louisiana • وحين تتوغل في المدينة تلتقي باسم لويزيانا بكثرة واذ ما تفتح دليل كوينهاكن السياحي ستجد لويزيانا تحتل احدى فقراته المهمة ، وتسأل اي شخص عن لويزيانا يدلك عليها ويعرفك بها وعندما تقرر ان تذهب الى لويزيانا ستجد في محطة القطار المركزية شباكا خاصا للتذاكر وتقطع التذكرة لتجد على ظهرها خارطة مفصلة تدلك على هذا المكان (تبعد نصف ساعة بالقطار) • ما سر لويزيانا هذه ؟ الاعلان يقول (متحف للفن الحديث) • الناس يقولون انه المكان الساحر الذي يجد المرء فيه متعته الراقية وسعادته •وعندما تكتشف الامر بنفسك تجده قطعة ارض جميلة تقدم الثقافة والفنون لكل البشر بطريقة غير اعتيادية فعلى هذه الارض يمتزج الجمال الطبيعي بجمال الابداعات الفنية وجمال النفس البشرية الى حد يصعب ان تفرق بين هذا وذاك •

البداية سنة ١٩٥٨ حين افتتح متحف للفن الحديث يدعى متحف لويزيانا والتسمية جاءت من المكان الاصلي وهو قصر قديم لثري دانمركي متزوج ثلاث مرات ويصادف ان تكون اسماء زوجاته الثلاثة ! لويزا • ما زال هذا القصر كما هو تشغله ادارة المتحف واما الاقسام الجديدة المضافة فقد خطط لها ان تكون على شكل هندسي يتفاعل فيه كل من الفن والتصميم والعمارة الدانمركية دون ان تفقد الطبيعة الخلابة المحيطة به قيمتها الجمالية بل ان الطبيعة هنا جزء مكمل للبناء ففي كل زاوية تمر بها خلال المتحف تجد الاعمال الفنية بجانب الطبيعة لا يفصل بينهما غير زجاج لا تشعر بوجوده والاعمال الفنية المعروضة كثيرة جدا ومتنوعة للفنانين عالميين لهم شهرتهم الخاصة امثال زاريب ، جاكومتي موريس لوريس ، وارهول ، الدير ، بيكاسو ، ميرو ، فولتانا ، كلدر ، فازارلي ، سام فرنسيس ، ماكس ارنست ، ميرو وغيرهم) بدأ المتحف بجمعها منذ بدايته حين شعر المسؤولون عن المتحف بضرورة تجاوز الفن الدانمركي وتقديم تجارب واتجاهات جديدة في الفن العالمي خاصة بعد ان تطورت وازدادت المدارس الفنية في النصف الثاني للقرن العشرين • انها الحاجة لتاسيس مجموعة خاصة تضم اعمالا ابدعت بعد سنة 1950 وها هي ثمارها تجنى اليوم يشاهدها الالاف الزوار يوميا الى جانب مشاهدتهم للافلام السينمائية الجديدة وسماعهم الموسيقى ومتابعة التجارب المسرحية في القاعات الخاصة بها (يضم المتحف قاعة للموسيقى واخرى للمسرح وقاعتين للسينما وقاعة للاجهزة السمعية البصرية وستوديو للفنانين الزائرين يقع على ساحل البحر) وتتمتعون بنشاطات ثقافية اخرى كسماع الشعر والمحاضرات ومشاهدة معارض مؤقتة للعمارة والتصميم والفوتوغراف والآثار اعرض هذه السنة في قاعات المتحف معرض عراقي سمي بـ (بابل فن من بلاد ما بين النهرين) وعرضت في نفس الوقت في قاعة السينما سلايدات ملونة عن العراق وثقافته وبيئته واحتلت صور الاهوار الجزء المهم منها كما القى الشاعر عبدالوهاب البياتي قصائده في احدى القاعات بالمناسبة) • انها مدينة صغيرة تتعامل مع الثقافة بشكل ديمقراطي وطبيعي وهي مركز للجمهور على اختلاف اذواقه حيث تلتقي الطبيعة مع الفن فين اروقة المتحف وقاعاته وحدائقه المطلة على ساحل سوند المقابل لساحل السويد ، ترى الناس من كل الاعمار شيبا وشبابا واطفالا منتشرين بين مشاهد للاعمال الفنية وجالس في المقهى او

- تمثال النحات كالدر على ساحل البحر
- لوحة للفنان متيلا
- جانب من المعروضات في المتحف

رافع الناصري

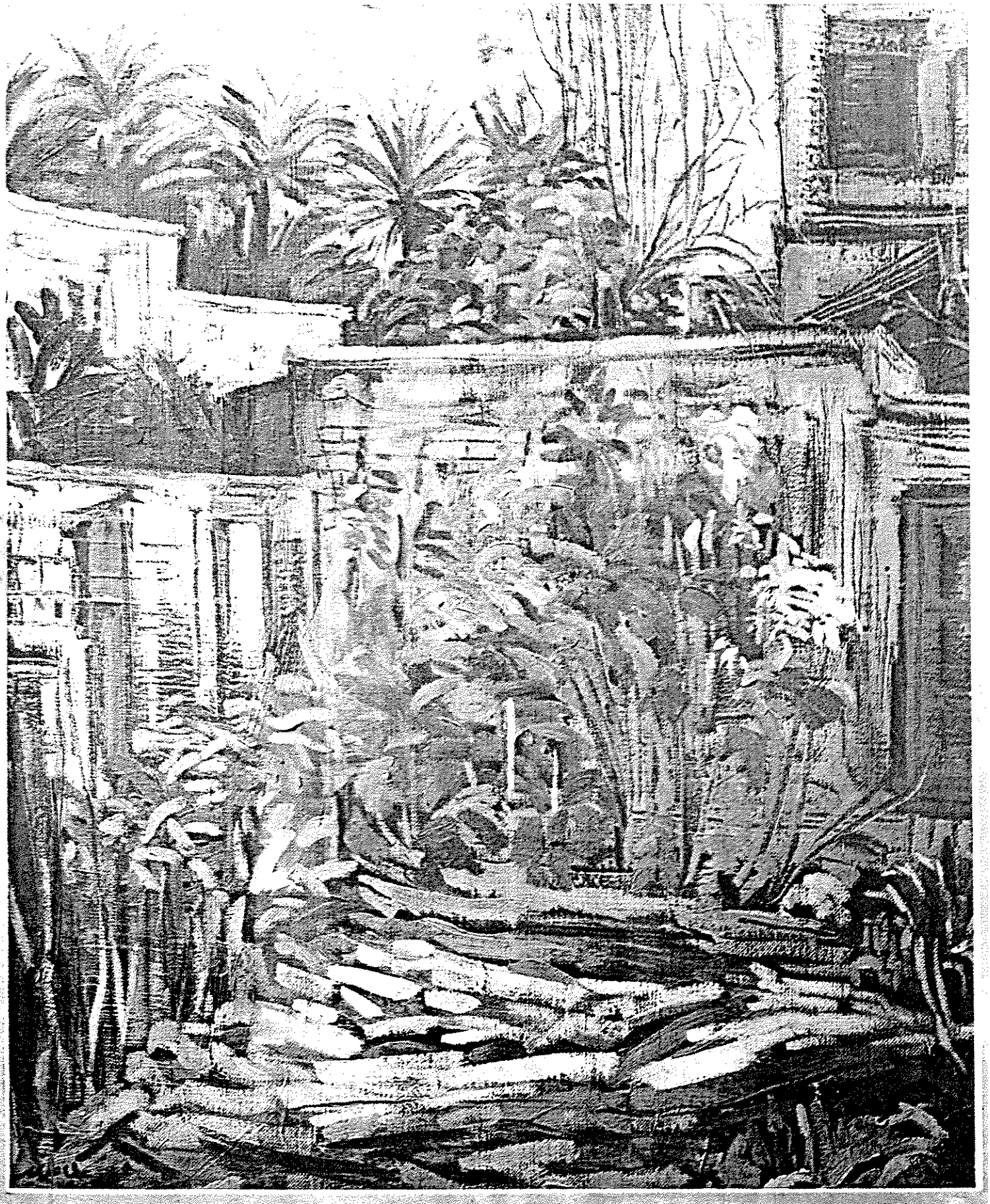


المطعم او الذي افترش العشب تحت تمثال لهنري مور او كالدر او ماكس ارنست ياكل ويشرب ويتسامر بينما الاطفال يلعبون ، يدخلون بين فتحات التماثيل او يتسلقون عليها او هم مشغولون في مرسمهم الخاص داخل قاعات العرض وبالضبط قبل احدى قاعات الفنانين النامركيين الذين يتخلون البدائية او رسوم الاطفال اساسا لاسلوبهم فتكمل قاعة الاطفال القاعة الاخرى وبالعكس وفي مشغل الاطفال تجد اعمارا مختلفة من الاطفال يرسمون بالالوان وعلى اوراق بمختلف الالوان متوفرة بكثرة قربهم ثم يغلقونها داخل مملكتهم الصغيرة وبين حين وآخر تصادف طفلا يحمل لوحته طامعا بتوقيع من احد المسؤولين في المتحف للذكرى . وعلى ساحل البحر التابع للمتحف ترى الناس يتمتعون بمراقبة البحر او باصطياد السمك فليس هناك حدود للمتعة ما دامت داخل حدود هذه الارض الساحرة .

وعندما تستريح لبضع دقائق من حالة الاندهاش والسعادة لتسال من يكون وراء هذه المؤسسة الباهظة التكاليف تجد جمهورا واسعا يقف خلف تمويلها قوامه عشرون الف عضو ينتمون الى نادي لويزيانا وبعضا من مساعدات الدولة ومحافظة كونتهاكن وهذا التمويل يعتبر الدعامة الرئيسة للمتحف ونشاطاته المتعددة ومن ضمنها اصدار مجلة شهرية ملونة كبيرة الحجم اسسها لويزيانا) حيث يساهم الكل في تطوير شكل جديد لمتاحف اليوم الذي يقيم الرسمي والتقليدي المتعارف عليه في الفن لكل الجماهير بصيغة ترفض الجو الرسمي لمتاحف الامس التي تحبس انفاسك وتحركاتك كل لحظة . انها تحقيق لفكرة شيوع الفن وديمقراطيته من جهة وفكرة الفن والبيئة من جهة اخرى رافضا كنت او متمتعا والذي يزور لويزيانا ويحبها سيعود لاية تعميق ما اخبر هذا ما يقوله مدير المتحف ويؤمن به كل الناس الذين يقفون خلف فكرة متحف اليوم .

لوحة فنان

عطا صبري



عبر نهجها لتكريم الفنانين والادباء ورجالات المعرفة ، تكرس وزارة الثقافة والفنون «يوم الفنان عطا صبري» – وهو في العادة يمتد الى سبعة أيام احتفالية يقام فيها معرض خاص لاعمال الفنان مع دليل تاريخي ، والعديد من الانشطة والفعاليات .

ولهذه المناسبة التي يحتفل بها نقدم هذه اللوحة ، مساهمة منا بتكريمه .. وسنعمد الى تغطية المهرجان الاحتفالي لفناننا الكبير .

ولد عطا صبري في الاول من نيسان ١٩١٣ بمدينة كركوك ، ونشأ في بيئة فنية ، وفي عام ١٩٣٧ أرسل في بعثة لدراسة فن الرسم الى روما .. ونال بعثة اخرى الى انكلترا عام ٤٦ فدخل رسلید سكول) ثم (كولد سميث) فامضى سنتين عاد بعدهما الى كلية (سليد سكول) واتم دراسته الفنية ونال دبلوم فن عام ١٩٥٠ .

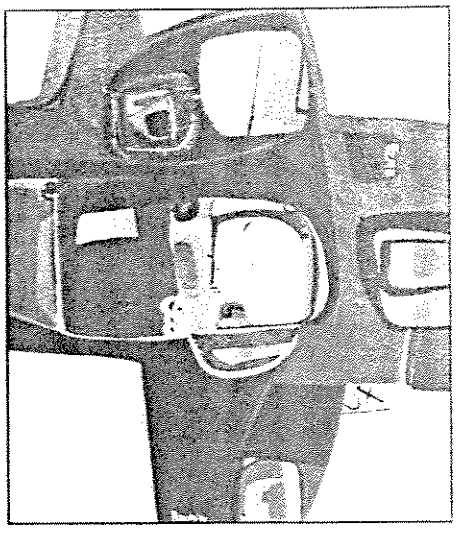
وعبر عمره – أمد الله به – شارك في فعاليات لا حصر لها ومعارض عديدة .. وقد أسهم في تاسيس جمعية أصدقاء الفن (١٩٤٠) .

عمل في حقل التدريس منذ عام ١٩٣٤ حتى سنة ١٩٦٠ حيث أصبح مفتشا للفنون التشكيلية ، ثم هو الان مدير معهد الصناعات والحرف الشعبية ..

كرم عام ٧٢ مع عدد من الفنانين الرواد (فائق حسن وحافظ الدروبي واكرم شكري) واعتبرته نقابة الفنانين العراقيين زميل شرف في عضويتها .

والفنان عطا صبري ينهج اسلوبا اكاديميا في فنه يميل الى رسم مشاهد الطبيعة والشخصيات ، ولقد توفر على اغناء حساسية الوانه الطافحة بالبشر منذ وقت مبكر .. ومن اشهر اعماله (البزيدين) .. ولوحات الطبيعة في شمال الوطن .

معرض ميلود
في قاعة العبد



ميلود

أعتقد أنني لست بحاجة الى تقديم بيوغرافي لميلود ، لكن لن أتقدم دون الاشارة الى الالحاح المستمر عنده لتجاوز نفسه ، كي يعبر بحرية ويتواصل مع الآخرين بحرية ، عمه الاساسي : تعميق تجربته الابداعية .

التجربة تتولد داخل مقاييس اثنين (الطول والعرض) التضاد الذي يحدثه الامتلاء والفراغ .. الايقاعات المتواردة .. التكوينات الدائرية المتعاقبة ، تشكل المدخل الاساسي لقراءة اعمال ميلود في جملتها ، في جوها التشكيلي والنفسي . ان الحركة/الفعل عنده سابقة للتاويل اللفظي ، فهي جسدية شمولية أولا ، تعكس الرغبة في تحقيق نظرته للاشياء والمحيط ، فهل يعتمد على التدفق الاني ، وتنظيم هذا التدفق في مجموعة حركات ووحدات لونية ، يشكل خط البناء عمودها الفقري .

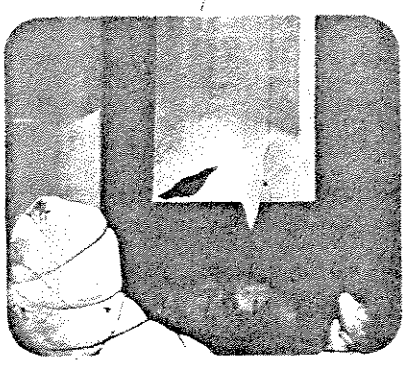
احيانا يخيل للمتلقي أن ميلود يجري ، يلهث خلف حركة الفرشاة والخط المرسوم مباشرة بالعلبة اللونية ، في محاولة للسيطرة دفعة واحدة على الاحجام المتولدة ، حتى عندما يستعمل بعض المواد الاخرى للوصول الى حبكة TEXTURE خاصة ، مثل الطباشير المشحم والكواش ، مضافة الى الالوان الزيتية ، وذلك لاحداث تبئيرات وجو بصري متحرك ، مع ادخال لمسات لونية صغيرة كجمل موسيقية قصيرة ، تتخلل الحركة المتدفقة المنجزة بفرشاة عريضة في غالب الاحيان ، الشيء الذي يقودنا لقراءة (الجزء) الذي يحول التكوين في عموميته الى بناء مطعم بمثلثات ، بعلامات واشارات أخرى مستمدة من صميم الفن البربري بالمغرب ، ورموز (نجمية) ذات معنى كوني .

وفي الغالب تتكشف الحركة عند ميلود في وسط اللوحة ، مع تقنيم محيط هذا التكثيف/الشكل ، لابراز التكوين العام وتركيزه ، ومرات أخرى يترك المساحات المحيطة بيضاء ليتمكن من استعمال كتلة لونية تميل نحو القاتمة ، واعطائها المجال لتبرز الى الواجهة الامامية : عنصر التضاد ، الاضاءة الآتية من الخلف .

وفي تجربة ميلود اشارات وعلامات موحية باشياء تسكن الذاكرة ، مستخرجة من العالم المرئي ، من المحيط ، من الجسد ، من التجربة المعاشة – محولة ، من الاصطدام بالاحداث ، من الجرح الزمني ، ونجد عنده لمسة فرشاة تتحول الى عين ، دائرة تتحول الى نهد ، الى كون ، نقطة تتحول الى مركز حي للمادة التشكيلية .

محمد القاسمي

ابعاد



عن معرض « الفنان ضد التمييز العنصري » للفنان علاء بشير

حينما كان الفن العراقي يبحث عن آفاق جديدة في العالم ، نمت الفكرة مرجانيا في اعماق ذواتنا ، البعيدة ، وجدنا ان مواقعنا الفنية الجديدة ، ـ تاريخا ومستويات ـ تسمح لنا من الاقتراب من قلب العالم وسماع وجيبه .

ولعل الدرب الذي سلكته اكثر المعارض الفنية تمثيلا للفن العراقي خارج الوطن ، لم تحمل لنا من ذلك « الخارج » اكثر مما حملته كلمات فنان او ناقد فن غربي ، مر بهذه البلاد فقال في الفن العراقي ما قاله المتنبي في سيف الدولة ! الكلمات قد تغنينا بعض الوقت عن النقد ، ولكنها في نفس الوقت تلهينا عن النظر الى اعماق ذواتنا والكشف عن قدراتنا في التفكير والتعبير والموضعة ، لانها لا تعدل بحال ، نظرتنا الموضوعية الناقدة الكاشفة لاعمالنا الفنية. بقليل من الاستطراد ، استطيع الاشارة بهذه المناسبة الى حالة صحية حصلت قبل سنوات عندما كنا نعد لمعرض اللـي اشرفت الرابطة الدولية للفنـون التشكيلية خلال ايام المؤتمر الثامن الذي عقد ببغداد عام ١٩٧٤ .

كان المعرض يحمل شعار : « الفنان ضد التمييز العنصري » وكان اعضاء اللجنة الوطنية يناقشون الاعمال الفنية العراقية لتنظيم جناح خاص بها في ذلك المعرض الدولي ، فاختلفت اراؤهم وتعددت وجهات نظرهم حول تقييم تلك الاعمال والحكم عليها . وذهب اكثر من واحد من اولئك الاعضاء بأن عملا واحدا من تلك الاعمال العراقية لا يستطيع ان ينهض فنيا بحمل فكرة : « الفنان ضد التمييز العنصري »وحينما ازداد الخلاف حدة وتازما بين الاعضاء ، انتهى الامر الى الخروج من القاعة بـلا قرار نهائي . وظل المعرض العراقي يفتقر الـى من يضع له تقييما نقديا ازاء الاعمال الفنية الآتية الينا من انحاء العالم .

وجاء التقييم الحقيقي المعايد لجميع تلك الاعمال، ما كان منها مختارا للعرض او غير مختار ، ما كان منها في صف العشرة التي اختيرت للاشتراك في المعرض او خارج هذا العدد ، اقول ، جاء التقييم من قبـل اعضاء الوفود المشاركة في المؤتمر حيث كان الاعجاب اجماعيا بتلك الاعمال ، رغم كل الملاحظات التـي ابديت حول بعضها .

هذا الموقف في اعتقادي ينطوي على قدر كبير من التطرف ، لانه يحمل في طياته جانبا من الشعور بالقصور ، وعدم الثقة بالنفس وما تملك ، وهـو شعور ما زال يلازم نفوسنا نحن سكان بلدان العالم الثالث . كما ينطوي ايضا على قدر آخر من الصحة النفسية التي تعتمد النقد الذاتي اساسا لتطوير الحركة التشكيلية، ومنحها القدرة على كبح الذات، والتأمل وفق نظرة موضوعية ، فيما تقدمه الحركة من اعمال مجلية ، واعمال اخـرى لا تضيف شيئا الى تلك الحركة ، والتمييز بين هذه وتلك ،ليتسنى للفن الحقيقي ان يأخـذ مكانـه في حياتنا الثقافية والفكرية عامة .

العلم والتكنولوجيا في خدمة الانسان

مسابقة للاقطار العربية تهدف الى وضع ملصق جداري لتقويم اليونسكو لعام ١٩٨٠

اعلنت دائرة الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة والفنون شروط المسابقة الخاصة بالاقطار العربية لانجاز ملصق جداري لتقويم اليونسكو الرسمي لعام ١٩٨٠ . وقد تاشدت الفنانين التشكيليين في القطر للمساهمة بها املا في الوصول الى نتيجة مشرفة تضع الفن العراقي في مواقع عالمية جديدة عبر ما سيقدمونه من اعمال فنية ذات نوعية عالية .

وفيما يلي تقـدم تكتيفا للشروط الخاصـة بالمشاركة .

- تكون الصورة عمودية بقياس ٥٠سم×٣٥سم وبهوامش يبقـاء من جوانبهـا الاربعـة تخصص للنصوص والتاطير حيث تكون مساحة الورقة الكلية: ٧٠سم×٥٠سم .
- الالوان غير محددة ، وتفضل الاعمال الاكثـر بساطة ، حيث يتم تنفيذهـا بطريقة « الاوفست » وباربعة الوان .
- ترسل النسخة الاصلية ، ويفضل ان تكـون منفذة بالوان (الكواش) وعلى ورق قابل للارسال بشكل مستو .
- يكون الحكم على العمل الفني الفائز مرتبطـا بقدرته على التاثير ونجاحه فقط على الصعيد البصري لان التقويم سيكون ملصقا جداريا داخليا بعد ازالة دائمة على اثنى عشر شهرا . وعلى الفنان ان يأخذ بنظر الاعتبار المعايير الثلاثة المترابطة التالية :
١ ـ الموضوع
٢ ـ الاستعمال المرتقب
٣ ـ شاهدي الصورة ، حيث سيكون العدد واختلاف الاعمار متنوعا تنوع القراء الاعتياديين لمطبوعات اليونسكو .
- لا يحمل التصميم اي توقيع او اية اشارة للتعريف بهوية الفنان على الوجه الامامي منه ويكون الوجه الخلفي معرفا بالبطاقة (ب) الموزعة من قبل اليونسكو .
- يشارك القطر بالاعمال الخمسة التي تختارها لجنة تحكيم خاصة .

وستحكم على الاعمال الواردة من جميع الاقطار العربية لجنة دولية تضم اعضاء من الدول العربية ، حيث تمنح الجوائز التالية :

الجائزة الاولى : ٢٠٠٠ دولارا
الجائزة الثانية : ميدالية فضية
الجائزة الثالثة : ميدالية برونزية

- تقـدم التصاميم المشاركـة الى ادارة المتحف الوطني للفن الحديث في موعد اقصاه ١٩٧٨/١١/١٥

بمناسبة احتفالات القطر بالسنة الدولية للطفل

يشارك البنك المركزي العراقي في احتفالات القطـر بالسنة الدولية للطفل ، وذلك باصدار مسكوكة تذكارية تحمل معاني ورموز هذه المناسبة الانسانية النبيلة .
وقد وجهت دائرة الفنون التشكيلية ـ استجابة لطلب البنك المركزي ـ نداء الى الفنانين التشكيليين في القطر طرحت خلالـه شروط ومواصفات المسابقة التي تجملهـا الفقرات التاليـة :

- يوضع التصميم لوجـه واحد من اوجـه المسكوكة ، وينفـذ رسما باللونـين الابيض ونحتا بارزا «رليفا» بالجبس .
- يكون قطر تصميم المسكوكة 30 سم .
- يتضمن الموضوع صورة طفل أو اطفال يحاول الفنان من خلالها ابراز اهتمام ثورة السابع عشر من تمـوز بالطفـل والطفولة باعتبارهما يمثلان اجيـال الحيـاة الآتية .
- يمنح الفائز مكافاة تقديرية مجزية .
- تقدم التصاميم الى ادارة المتحف الوطني للفن الحديث في موعـد اقصاه نهاية الدوام الرسمي ليوم الاثنين الموافق 1978/10/9 .

بضع لحظات من النظر ، تتبعها انفجارات صغيرة دامية في الاعماق ، تظهر بعـدها على السطح نثار كلمات هي بالتاكيد استفاقة من لون ما ، وفي هذه المرحلة من عمـل الفنان ، يتاكد التعبير الداخلي ويبين شيئا فشيئا من خلال التكنيك المكثف للرسم الكرافيكي .

شيء من هذه اللغة الصخرية تطوف على كهوف انسان المدينة ، ومثلما فعل جـده البدائي الاقدم يتلمس آثارها على الصخر فلا يفك رموزها الا بنو عشيرته من الاقربين .

هذه هي الاطراف القريبة من فهمنا ، وهي ذاتها التي تشيع في كل الاعمال الكرافيكية التي قدمها صالح الجميعي في سنواته الاخيرة . فهو بعد ان فجر ماساته المعدنية في لوحات ارضية ذات ابعاد متعددة ، حملها شهادة معاناة اصيلة لغير مكان في العالم ، وكان لها حيثما حل وارتحل من قوم اصالته وفرادته وكان معرضه الاخير في النرويج

وفي هذا البلد الثاني اقيم معرض صالح الجميعي من 17/آب حتى 3/ايلول من هذا العام في قاعة الكرافيكيين النرويجيين . وقد سبق المعرض مؤتمر صحفي حضره خمسة صحفيين يمثلون بعض الصحف اليومية البارزة في النرويج .

العالم يعيش لانه يضحك

العراق يسهم في البينال العالمي الرابع للكاريكاتير ومهرجان كابروفو الثاني عشر في بلغاريا

حينما سمعت باسم مدينة كابروفو لاول مرة، لم اعرف موقعها على خارطة اية دولة ، ولكن رسالة منها وردت الينا في عام ١٩٧٥ اضاءت تلك النقطة الصغيرة ، كما اومأت الى مكانها الجغرافي ومكانتها في ميدان الفن الساخر ..

كانت الرسالة ، تحمل دعوة موجهة الى فناني الكاريكاتير في العراق للاشتراك في مهرجانها الوطني العاشر للدعابة والهزل الذي ينظم كل سنتين تحت شعار : «العالم يعيش لانه يضحك».

وهكذا كانت اعمال رسامي الكاريكاتير الاربعة: نزار سليم ومؤيد نعمة وبسام فرج ورائد نوري الراوي ، تلبية لدعوة تلك المدينة التي اغرمت بالضحك تاريخيا فاتخذت منه شعارا ترمز له قطة مقطوعة الذنب ، عكس كل المدن الاوربية التي حملت اعلامها ودواحي مدنها رموز الحصون والقلاع والاسود والعقبان وغيرها ..

المهم في هذه المشاركة انها الاولى ، والاهم من ذلك ان دليل المعرض العالمي للمهرجان قد ضم رسمين مختارين لنزار سليم ومؤيد نعمة ، اضافة الى منح دبلوم المشاركة لكل رسام عراقي مساهم .

اما المهرجان الثاني فقد شارك فيه كل من الرسامين : مؤيد نعمة وصلاح جياد وعبدالرحيم ياسر وبسام فرج ورائد نوري الراوي وضياء الحجار، وحمل دليل المعرض معظم رسومهم .

اما نزار سليم فقد تلقى رسالة خاصة تعلمه بان الاختيار قد وقع عليه ليكون واحدا من مترسام كاريكاتير في العالم سيضمهم دليل واحد ، وهي اشارة الى تميز اعمالهم التي برزت خلال معارض المهرجانات السابقة وتمتعها بالخصوصية ..

هكذا ، سجل العراق حضوره الفني في ميدان عالمي من ميدان الفن الساخر .. فن الكاريكاتير ، وهو الآن بسبيل الاعداد للمشاركة في مهرجاني عام ١٩٧٩ .

فلقد قامت دائرة الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة والفنون بتوجيه تحايا الى فناني الكاريكاتير في القطر العراقي للمساهمة في البينال العالمي الرابع للصور الكاريكاتيرية والتماثيل الهزلية في كابروفو عام ١٩٧٩ ، وكذلك في مهرجان كابروفو الثاني عشر للفن الساخر (الكاريكاتير) :

معرض الفنان

صالح الجميعي

في التروبج

تجمعت استفهامات الصحفيين حول نقطتين رئيستين هما :

- ما هو دور الفنان العراقي في تحسيس الحياة الثقافية لبلاده ، وما هي مكانته في المجتمع العراقي ؟
- ما هو موقف الدولة من الفنان ؟

ولعله من المنطقي حقا ان تتجمع تلك الاستفهامات حول هاتين النقطتين، فتحة مسافة فرضت نفسها باسباب متعددة وحالت دون المعرفة الكاملة والشاملة لتطور الحركة الفنية في القطر العراقي ..

المقدمة الاستعراضية لتاريخ الحركة التشكيلية في العراق الحديث ، والتي قدم بها الفنان لقاءه الصحفي ، اجابت على الاسئلة واثارت الغوامض ، فقد اشار الى دور الفنان العراقي في بناء الحياة الجديدة ، وموقف الدولة من الفنان حين ترعاه بالقوانين الضامنة لحياته ، وتمنحه الحرية الكاملة في التعبير عن رؤيته الجديدة ، وتقتني اعماله، وتنشر آثاره، وتضع كل امكانات العمل بين يديه.

معظم الحضور كان يتصور بان الفنان العراقي ما زال يرسم بشكل تقليدي ، فيضع على طريقته الشرقية ، احلام الف ليلة وليلة في المتممات ، ولم يكن يدر بخلد اي منهم انه مساهم فعال في حياة العصر وطرف فيها ، بل انه يستخدم لغة الفن الحديث بشكل يستدعي الاعجاب ويدعو للتامل، نظرا لما يودعها فيها من اصالة روحية وقوة تعبير.. لقد اثارهم ما شهدوه ، وهو خير مثال على «معاصرة» الفن العراقي .

تحدث الجميعي عن الرؤية الجديدة وفنانيها وعن المؤسسات الفنية ومنتسبيها ، وعن الفنون عبر حضارات وادي الرافدين ، ولخص في كلمته دور الفنان الايجابي في التعبير عن التحولات الكبرى التي تجري في عراق الثورة.

عكست الصحف النرويجية طرفا من هذه الاضاءات وعلقت واحدة منها على عبارة وردت في بيان الرؤية الجديدة حول الفنان والتراث فقالت بان الفنان عضو فعال في المجتمع، ولا بد له ان يأخذ دوره الكامل في عمليات التحول الحضاري التي تجري في المجتمع الاشتراكي الجديد . اما التراث ، فهو احد الاسس الفنية التي يجب ان تكون منطلقا للفنان ، شريطة الا يعاد تقليد التراث بشكل حرفي جامد ، بل يستلهم بشكل ابداعي يتناسب وروح العصر وطبيعة حياة الانسان .

قدمت صحيفة اخرى معلومات وافية عن العراق : مساحة وتاريخا وسكانا، كما استعرضت التطورات الحديثة التي جرت في هذا القطر ، وجعلت منه الآن كما في الماضي ، قبلة الانظار .

تحدثت عدة صحف بريطانية عن المعرض الشخصي لضياء العزاوي الذي اقيم مؤخرا في غاليري «باتريك سيل»، ومن تلك الصحف كانت صحيفة «آرتس ريفيو» الذي قال فيها الناقد الفني «دي. جي. لي» عن العزاوي مايلي:

العزاوي فنان عراقي عمره 38 عاما ، يقيم الآن في انكلترة ، وهو يعمل بشكل جزئي كمصمم تشكيلي في المركز الثقافي العراقي . وقد كان من حسن طالعه ، من الناحية الفنية ، أنه عاش حقبة النهضة الثقافية التي شهدتها بلاده في الجيل الماضي ، وهي نهضة ساهم فيها هو شخصيا مساهمة ملموسة . فبمجيء جواد سليم ، رائد النهضة الحالية ، بدأت حركة فنية قوامها جهد ارادي واع لاحياء القيم والتقاليد الفنية المحلية التي لم تنطفيء جذوتها منذ ايام مدرسة الواسطي في العصورالوسطى والتي تميزت باحلامها الزاهية وتمدها على الاقانيم الجافة . وتتميز رسوم جواد سليم ومنحوتاته بانتقائية واضحة ، وهي تجسد محاولة بطولية للمزاوجة بين آخر المبتكرات والتطورات في الفن الغربي والخواص المحلية التي تتسم باناقة الخطوط وذبذبة الالوان لخلق اجواء تعكس الانسانية وقيم زمانها .

واعمال العزاوي الفنية هي شاهد على نضوج ثمار ما اصبح يعرف بالرؤى العربية التي تبلورت ارهاصاتها في لوحات جواد سليم . فاساليب الفن الغربية التي قامت بدور الحافز المحرك في البداية قد تمت الان عملية هضمها واستيعاب دروسها ، وغدت متالفة من خلال بنيان متكامل شخصي فيه مسحة من جلال . وتتضح الاعمال الفنية لهذا الفنان بحيوية الشباب ، وصوره واخيلته خاطفة وتختزن رمزية معبرة ، وهي مفعمة برموز عدنية وخطوط انيقة سحرية المعاني . فاعماله الفنية هي عصرية من حيث تجسيدها للتحرر العرقي والانسجام ، والاهم من هذا كله انها تتسم بالتواصل مع الناظر اليها بخلق لغة مشتركة بينها وبينه .

وقد ساهم العزاوي بانتمائه الى الطليعة في بلاده في صياغة بيان يقدم المبررات الاجتماعية لهذه «الرؤية الجديدة» قائلا : «ان جميع اشكال المبرات الفني تتازر لخلق اسلوب فني يستخدم في فهم التوجه الفني الجديد ، فعلينا ان نتكلم لغة حياة جديدة برموزها وانماسها» .

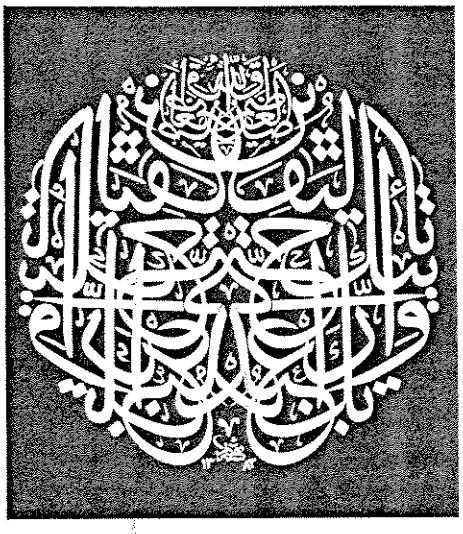
ان لوحة «رجل في الصحراء» هي عمل فني كبير ، وهي تمثل راسا مهشما فاغر الفم يصرخ باسى عنيف ، وذلك في اطار منظر قاحل مقفر تتعاكس فيه الوان صارخة مع قسات الارض الفسيحة الممتدة الوادعة .

في المركز الثقافي العراقي بلنـدن

الخط العربي يشكل بحد ذاته قيمة تشكيلية ، انه حين يكون بين يدي الفنان يتحول ويتحور ليكون مدخلا الى تكوين تشكيلي وجمالي من طراز فريد ، وقد دفع هذا الامر عددا كبيرا من الفنانين التشكيليين لاستلهام الحرف العربي في اعماله بحيث اصبحت ظاهرة فنية متميزة يلتقي عليها فنانون عرب من مختلف ارجاء الوطن العربي .. لكن هذه الظاهرة اذا استجدت في واقع الحركة التشكيلية العربية المعاصرة فانها اصيلة ومتجذرة في انجازات فناني الخط العربي عبر مختلف مراحله التي تنتهي عند المرحوم (هاشم الخطاط) باعتباره رائد المرحلة المعاصرة من الخط العربي ولم يعد تأمل اعماله استعادة لقواعد متعارفة في الخط العربي واصوله بقدر ما اصبحت مبعث ايحاء عميق بالابتكار الذي لم يخرج عن دائرة الاصل والقاعدة في الخط العربي كموروث قومي متأصل .

ويجيء المعرض الشامل لاعمال هاشم الخطاط في المركز الثقافي العراقي بلندن وسط ضجيج من التيارات الفنية ، هادئا وهو يعطي صورة عن (فن اصيل) ومتميز بطرازه القومي ، فاتاح لشاهديه ان يتلمسوا ملامحا عربيا في هذه الخطوط الى جانب ما عرضه المركز من زخارف كان هاشم الخطاط قد انجزها فجاءت مكملة لهذا المناخ العربي

وقد عرض المركز الثقافي العراقي بلندن نسخة نادرة للمصحف الكريم بخط هاشم وهي نسخة ذائعة الصيت لروعة خطها ، وحظي زوار المعرض بالحصول على نسخ من القرآن الكريم بالطبعة التي انجزتها وزارة الاوقاف العراقية وهي بخط هاشم الخطاط ايضا .



جدير بالذكر ان آثار فناننا الـ عظيم الواسطي التي اكتسبت شهرة واسعة في العالم ، هي ترجماته الرائعة لمقامات الحريري ، وهي رسوم تمثل النموذج الاكمل لمدرسة التصوير البغدادي في القرن الثالث عشر الميلادي . ذلك لانها تعتبر أوفى وثيقة يستطيع الدارس اعتمادها في تقرير الحقائق، ومعرفة الاصول، والوقوف على الخصائص التي ميزت هذه المدرسة عن سائر مدارس الفن الاسلامي المعروفة يومذاك ، لقد نهل الواسطي مواضيعه من ذلك المخطوط الادبي الذي يزخر بالصور القلمية لحياة الناس في عصره . وعلى الرغم من محاولته التعبير عنها بصورة واقعية، الا انه لم ينحرر كليا من قواعد مدرسته ، فاستعمل الرمز ـ كعنصر زخرفي لازم من عناصر التعبير الفني ـ شأنه في ذلك شأن غيره من مصوري مدارس الفن الاسلامي ، واستعان بالنموذج لتصوير العناصر التكميلية في المشهد ،الا انه استوحى خياله ، فلم يحاول ان ينقله نقلا أمينا مطابقا للاصل ، بل عمد الى تحميله قيمة رمزية ، وتاويله تاويل تجريد لانشاء شكل جديد خاضع لاعتبارات معنوية اكثر منها قوانين مادية .

اما تلك الواقعية التي بدت على فن الواسطي ، فلها اهمية كبرى في آثاره التي نقلت صور الحياة الاجتماعية بشكل صادق . لذا فهي تعتبر اليوم ، وثائق تاريخية عظيمة الشان ، سجلت بامانة لا نظير لها ، صور الحياة اليومية لسائر طبقات المجتمع العباسي المتاخر ولم تتناول خاصتهم حسب .

لقد امتازت تصويرات الواسطي بقوة تعبيرية اضفتها عليها قدرة المصور ذاته وبراعته في تاليف مجموعات الاشخاص ، وسلامة ذوقه في اختيار الالوان المبهجة . وفي دراسة تحليلية لتصويراته التي تضمنتها مخطوطة مقامات « شيفر » المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس والمؤرخة في سنة ٦٣٤هـ ـ١٢٣٧م ، يخرج الدارس بكثير من الحقائق الوصفية للقسمات والوجوه وسمات الاشخاص العربية على عهده ، كما يجد ان موقف الفنان من هذه المشاهد التي تناولها بالتصوير ، يعتبر موقفا انفعاليا ، والشيء الجوهري الذي يكشف عنه عمله الفني هو انه لم يحاول اخضاع الصورة لقوانينه الخاصة ، بل حمل الخطوط الجميلة على ان تصف معنى وان تكون انسيابية بقدر لا يفقدها بلاغتها التعبيرية، وهكذا اصبحت المساهمات اللونية التي تحصرها تلك الخطوط ، خلاصة وصف للحجوم وللايقاع ، وهذا ما زادها حياة وجمالا ، بل ما اضفى عليها تلونا وتنوعا لا تقراهما في الفنون الاسلامية الاخرى .

سيقام في باريس خلال شهر شباط من عام ١٩٧٩ معرض كبير يضم اعمال الفنان العراقي يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، وسيكون هذا المعرض الذي تنظمه دار الثقافة في باريس ، في اطار الاحتفال الكبير بمهرجان الفنون الاسلامية الذي سيستمر قرابة السنتين ، وتقدم فيه ابرز الآثار في الفنون العربية والاسلامية ، كما تعرض فيه لاول مرة نوادر المخطوطات والتصاوير والمنمنمات ، مما خبئ في المجموعات الخاصة .

■ من اعمال الواسطي

البينالي السابع للملصقات بوارشو

في قاعة الفن (زاخينتا) بوارشو افتتح البينالي العالمي السابع للملصقات والذي يعد أهم عرض لانجازات واتجاهات هذا الحقل من الفن وفعالية هذه السنة جرت تحت شعار (الميراث الثقافي والحضارة المعاصرة) • وعرض فيه 760 عملا لـ 510 فنانا من 48 بلدا • وقد انتخبت من بين ثلاثة الاف من الملصقات التي بعثها حوالي 1800 فنان تشكيلي • وكان الانتخاب صعبا ذلك لان جميع الاعمال مثلت مستوى متكافئا وكان العدد الاكبر للملصقات قد قدمه الفنانون البولنديون ـ (120 عملا لـ 102 فنانا) وقد بعثت بمجموعات غنية بلدان مثل اليابان والمانيا الديمقراطية والمانيا الاتحادية والولايات المتحدة وايطاليا والاتحاد السوفيتي • والنطاق الجغرافي لهذا المعرض قد توسع أكثر فأكثر ، ففي هذه السنة اشترك في المعرض للمرة الاولى فنانون من قبرص وكوستاريكا وتايلاند وتانزانيا والبرتغال •

وفي يوم الافتتاح منحت لجنة التحكيم العالمية الجوائز لاربع مجموعات من الملصقات ولم تمنح الجائزة الاولى ولا الثانية على الملصقات لموضوع (الميراث الثقافي والحضارة المعاصرة)• ومنحت الجائزة الثالثة لاندراس الابفي من المجر ولوجيانو ديليو من ايطاليا • وفي مجموعة الملصقات ذات الموضوع الفكري ـ الاجتماعي كان الفائز بالجائزة الاولى البولندي يان نسافكا وفي مجموعة الملصقات ذات الموضوع الثقافي حصل على الجائزة الاولى هولجير كانيوس من المانيا الاتحادية وفي مجموعة الملصقات التجارية منحت الجائزة الاولى لليابانى شيجيكي مياما وعدا ذلك قدمت جوائز اخرى لفنانين اخرين كان بينهم الفنزوبلي سانتياجو بول على ملصق ذي موضوع ثقافي ، كذلك حصل ممثل ايران فرشيد مسجاي على احدى الجوائز المخصصة للملصقات ذات الموضوع الثقافي •

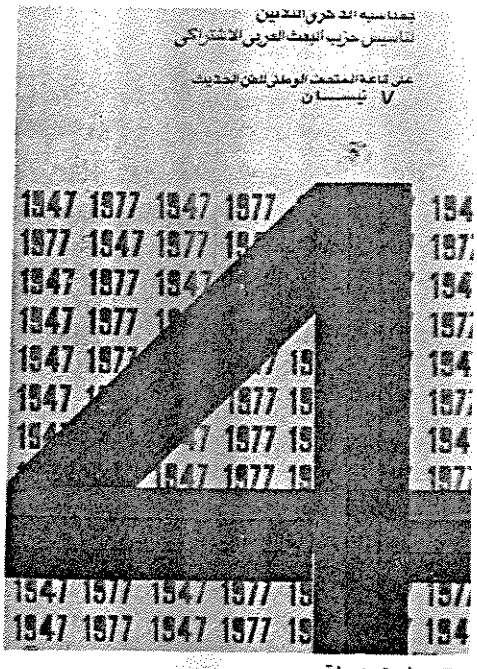
ان البينالي الاول للملصقات في وارشو قد جرى قبل 12 سنة وبمبادرة من وسط الجرافيكيين البولنديين وكل معرض قد رسخ اهمية وشهرة هذه الفعالية العالمية التي تسمح بالمواجهة بين مختلف الاساليب الجرافيكية والمواضيع وبنفس الوقت تعمل على رفع مكانة مدرسة الملصقات البولندية •

وخلال السنوات الاثنتي عشرة الماضية اصبح بينالي وارشو اهم فعالية عالمية من هذا النوع من ناحية التنظيم والتنفيذ • وهي تعتبر عامة كأحسن تظاهرة لمختلف الاتجاهات الراهنة لجرافيك الملصقات ذلك لانها تمنح صورة حقيقية للوضع في هذا الحقل من الفن في العالم •

والمعرض لا يظهر فقط تطور الاتجاهات الفنية وتطور تكنيك الطبع والابتكارات الخاصة بالمشغل الفني بل يقدم كذلك كل مرة استعراضا بانوراميا للأحداث الهامة في كل بلد وفي الحلبة الدولية أيضا•

ومن خلال عرض الملصقات الخاصة بنطاق واسع من الحقول والمواضيع والقضايا يقدر بينالي وارشو كفعالية مفتوحة ومتنوعة•ان الموضوع المفضل لبينالي وارشو والذي يحظى بتقدير جميع البلدان المشتركة في هذه الفعالية هو الموضوع الاجتماعي وتناول القضايا العالمية الخاصة بالتعاون والاخرى التي تعتبرها البشرية جمعاء جوهرية بالنسبة لها • وفي جميع المعارض قدمت الاعمال الفنية على اساس جذب الانتباه الى قضايا مثل (الماء مصدر الحياة) والوطن) الخ •

ان نتائج البينالي لغاية الان وصداها في العالم قد عملت على توطيد مكانة الثقافة البولندية ذلك لان بينالي الملصقات في وارشو يخدم القضية التي تعد الهم اهم القضايا في التقارب بين الناس والشعوب•



■ ملصق عراقي

■ ملصق ياباني

■ ملصق الماني

نشاط
الى الزملاء فناني الكاريكتور

مسابقة دولية رقم (١)

تعتزم وزارة الثقافة والفنون ـ دائرة الفنون التشكيلية تكليف فناني الكاريكاتير في القطر العراقي المشاركة في مهرجان كاريوفو الثاني عشر الدولي للفن الهزلي الساخر (الكاريكاتور) في بلغاريا الذي تنظمه اللجنة الثقافية واتحاد الفنانين البلغار وعقد الفن الهزلي الساخر في كاريوفو وفق الشروط التالية :

١ـ تمثل الاعمال موضوعات وطنية وقومية وانسانية تلتقي الحركة الفنية في القطر والوطن العربي وتعكس الفكرة الرئيسية الهادفة عن ذلك ، ويكتب على ظهر العمل الفني اسم الفنان وعنوان العمل وسنته وحادته •

٢ـ يتاح العرض في ١٧ مايس ١٩٧٩ في دار الفن للعمل الهزلي الساخر وستتم كافة ترتيبات التقديم في وقتها شريطة ان ترسل استمارات التقديم في موعد اقصاه ١ نيسان ١٩٧٨ وترسل جميع الاعمال في موعد اقصاه ١ شباط • الى دائرة الفنون التشكيلية ـ الكشف الوطني للفن الحديث ساحة الثورة ـ بغداد •

٣ـ سوف تدعو لجنة التنظيم مجموعة الفنانين المشاركين في العرض لتصويت لمهرجان الثاني عشر للفن الهزلي الساخر لمدة ثلاثة ايام (تساوي نفقات السفر) وتعطى جائزة اتحاد الفنانين البلغار وقدرها(١٠٠٠) ليف للفائز الاول وثلاث جوائز مجموع قيمتها (١٠٠٠) ليف •

٤ـ يشترط الفنان بعلان عن رسومه ويشترط ان لا يقل حجم العمل الواحد عن ٤٠سم×٦٠ سم وترسل صور اسود بر ابيض لهذين العملين بحجم ١٨×٢٤ سم •

٥ـ من اجل الحصول على تفاصيل اخرى ومعلومات اضافية يراجع الفنان دائرة الفنون التشكيلية (الشؤون الفنية)حول الموضوع•

مسابقة دولية رقم (٢)

تعلن وزارة الثقافة والفنون ـ دائرة الفنون التشكيلية كافة فناني الكاريكاتير في القطر العراقي الميل المشاركة في البنال الرابع العالمي للمصور الكاريكتورية والتماثيل الهزلية في كاريوفو لعام ١٩٧٩ الذي ستوفر تنظيمه دار الفن المعبر الهزلي الساخر تحت رعاية اتحاد الفنانين البلغار واتحاد المحررين البلغاريين واللجنة الوطنية المفوضة التابعة لمنظمة اليونسكو ومجالس التحرير في استانبول •

وسيكون المعرض تحت موضوع : (العالم يعيش لاه يضحك)

وفق الشروط التالية :

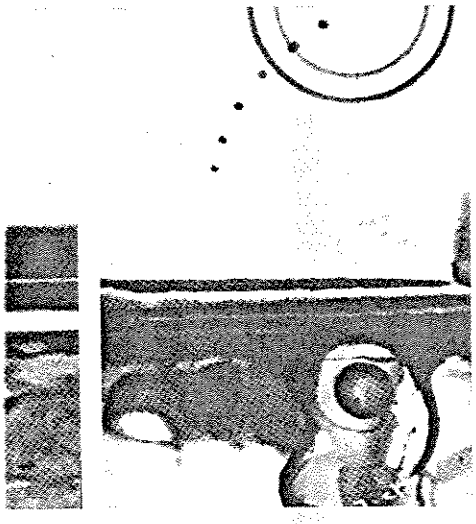
١ـ تمثل الاعمال المشاركة الى دائرة الفنون التشكيلية (المتحف الوطني للفن الحديث) في موعد اقصاه الاول من كانون الاول ١٩٧٨ •

٢ـ يشترك الفنان الواحد بصورتين كاريكتورية فقط وخالية من الكتابة بحجم ٤٠×٦٠ سم مرفقة بمعلومات مفصلة عن تاريخ حياته واعماله الفنية وصورة شخصية كاريكتورية وصورة اخرى فوتوغرافية و (بيوغرافية كاملة) •

٣ـ تقدم جوائز كبرى هامة لفن النحت الهزلي وهي شعار المعرض ـ Aespo ـ مع مبلغ قدره (١٥٠٠) ليف • وجائزة اولى للصور الكاريكاتورية عبارة عن عقد كاريوفو (ذهبي) مع مبلغ قدره (٧٥٠) ليف وجوائز اخرى (مادية وخاصة) •

٤ـ يسمح الى ثلاثين عضوا من المشاركين في المعرض بحضور حفل افتتاح المهرجان الذي سيستمر ثلاثة ايام •

٥ـ للحصول على معلومات اضافية يرجى مراجعة دائرة الفنون التشكيلية (الشؤون الفنية) •



ation in temporal versions: that is, versions which tend to abstract and not to define and personify in subject formation. Undoubtedly, this comes from a certain development in the artistic vision on two axes: linguistic resources and temporal alienation, which leads to dissatisfaction with environmental observation of things in their static condition, and to feed them with the historical event which turns the phenomena into lived and dynamic events". Contrary to Al-Nasiri, Muhammed Mohriddin stresses personification and the dramatic qualities. But his personification does not remain on the surface as it is the case with 'naturalistic' art, or any academic view, displaying the outer aspect of the being, without charging it with introspections; but his subject becomes a focus for all the beams of cultural and instinctive being. He empties his subject then from any symbolic significance, observing it with full subjectivity, merely as a human being. Hence, the martyr is not merely a human being making a sacrifice for his own dignity, or that of humanity as a whole, but he develops into a type of super human".

Zuhair Al-Attiyah continues what he started in the third issue of Al-Riwaq, when he wrote about 'the aesthetics of the Baghdadi type of Iraqi Architecture'. Here he writes on 'The Aesthetics of a House in Northern Iraq.' In both studies, the writer goes back to 'the roots of civilization in Iraq' where we can trace in present architecture some of the extant aspects of ancient Mesopotamia and pre-Islamic ages. The writer can see these factors in north Iraqi architecture: decoration, Arabic calligraphy for "the decoration of facades, ceilings, walls, and tops of main entrances;" then the wooden columns "of slender height and square capitals sometimes pointed or decorated;" then the laquiareas in wood "serving for structural and aesthetic aims at the same time; then there is the arch as" a help for extensive artistic expansion." That ahchitecture was subject to various effects: the type seen in Mousil is a real embodiment of the genuine Heera type," while the type in the fortresses of Arbil and Kirkuk show a larger interaction with effects from the Ottoman age, like the extensive use of pigeon-holes and large coloured areas in decoration".

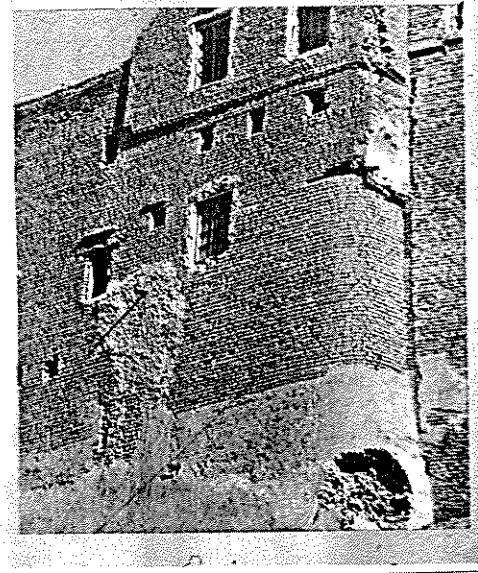
After a treatment of the aesthetic aspects of architecture concerning appearance, building material, patio, rooms, windows cellers, arches and verandas, the writer, deals with decoration units in their connection with the building material. Marble and metal decorations have their own features, so do wooden glass and gypsum decorations. Colours used in these decorations are not matched in the Baghdadi type, since the prevailing colour is dark blue or crimson. Arbil fortress is unique in having large coloured areas on the walls with freizes or separate decoration units. The pigeon-holes in Kirkuk and Arbil fortresses display a variety of colours: dark blue, yellow, white, or red all in parallel lines ending in forms of a circle or gyre reflecting the design used in the window iron grills or fences.

In this fourth issue we also publish a translation of a word by Braque, where he explains the artistic principles which he used to give his style its distinction from his contemporaries. He also shows Picasso's influence on him at their 'cubic' stage.

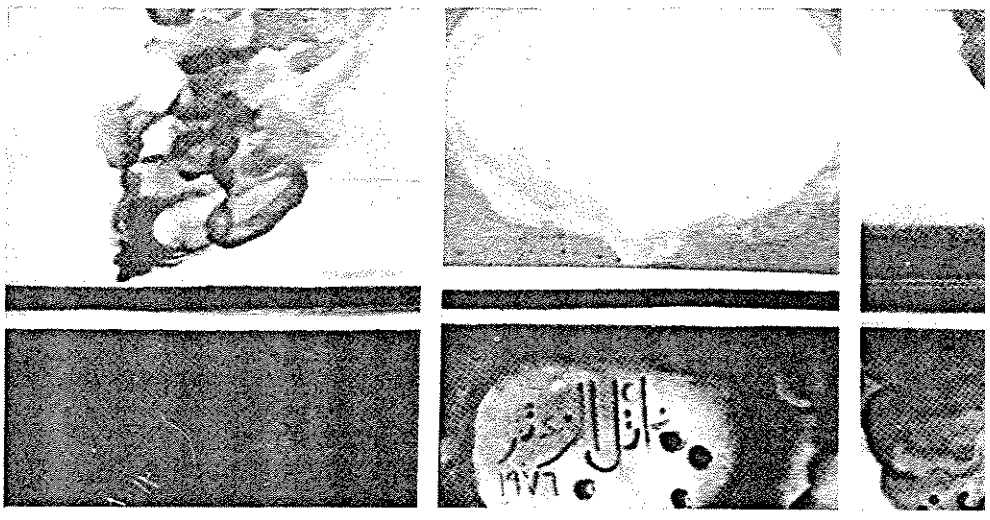
Dr. Abdul - Rahman Al-Gailani and Nizarre Saleem continue their contributions to Al-Riwaq to support its cultural course, and to enlarge the capacity of the readers to embrace the aspects of the international movement of the arts in the world, and to introduce works by the masters as well as those of our young artists who endeavour to achieve a level of performance showing the national & striving towards an international quality of their work.

The Editor

- Mousil – window with iron grills
- Arbil fortresses



■ Al-Nasiri - 'Tel - Al-Zatar

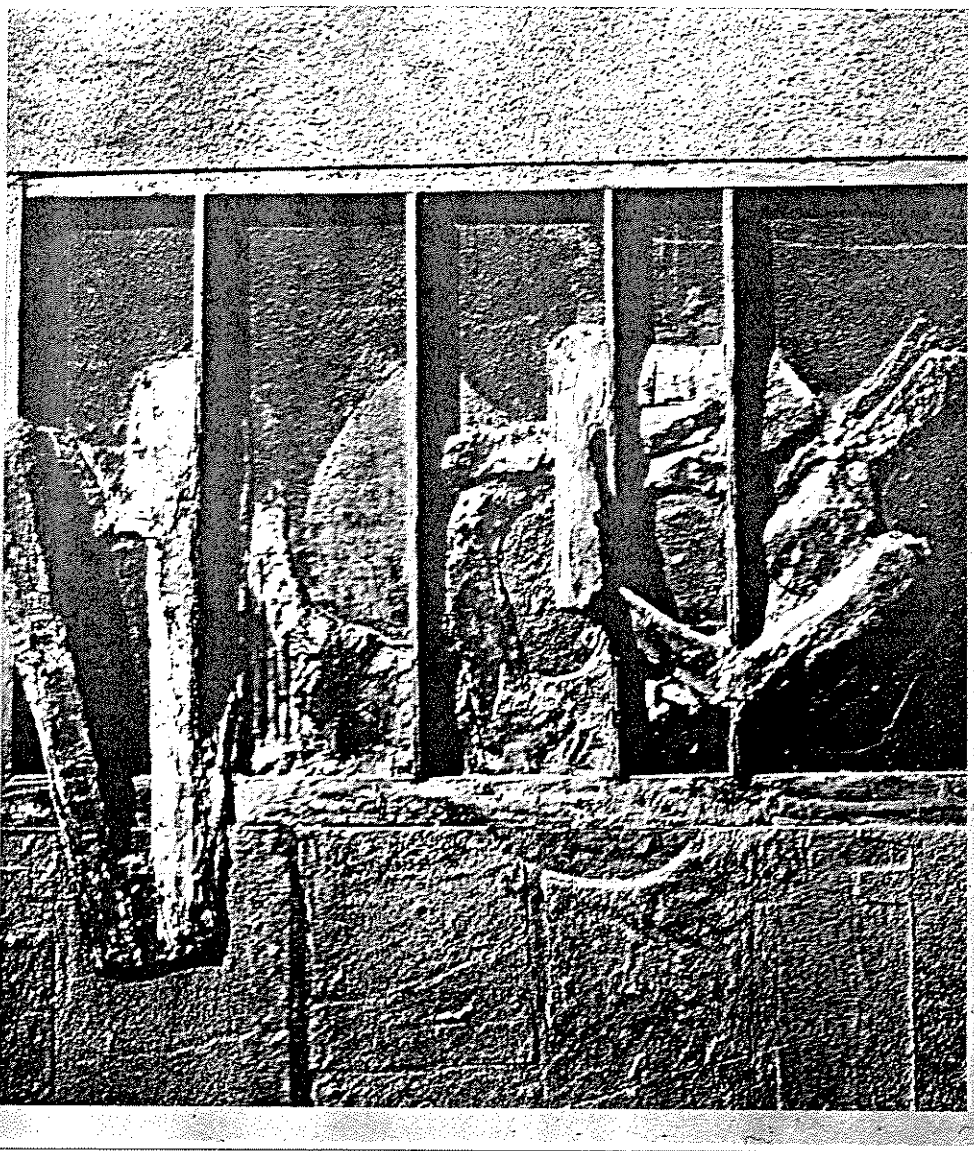


nal symbols - His best examples are statues of Tariq ibn Ziad, Amru ibn Al-Aas, Khowla bint Al-Azwar, The Rise of Egypt, Bank of the Nile, Peasant Girl...

The writer surveys the influence of ancient Egyptian arts on Mukhtar, positive or negative. He also shows the influence of contemporary European artists; his attitude to the call for rejecting realistic art and following abstract tendencies. Mukhtar says: "There are two basic factors in all works of art: illustrating reality & illustrating imagination. Some people try to create a conflict between the two factors nowadays. Despite all hubbub, these conflicts could not reach a decisive result we do not want to illustrate reality totally, because we feel it is impossible to do that. In any case, the two factors are bound to meet now as they did in the past."

Through this clear vision, Mukhtar knew how to learn from Rodin's personification without being trapped in his style. He knew how to mix romanticism with realism in equal limits. He knew how to use aspects of simple lyricism and features of cubism, how to learn from the 'abridgement' tendency in modern art and how to add it to the ancient Egyptian art.

In this issue, Shakir Hassan writes on „The meaning of man in art" with special reference to the works of two modern Iraqi artists: Rafi' Al-Nasiri and Muhammed Mohriddin. The writer tries to enlarge the scope of critical insight in dealing with the nature of content in art, a nature joining the outward to the inward, the formative values to the expressive values. "Rafi's works, beginning with 'Tel - Al-Zatar Quartet' in 1976 have become attempts developing outside the formal meaning of the Arabic letter, where he uses the intellectual movement of the subject, both narrative and historical aspects of the phenomenon of place observ-



■ Muhammed Mohriddin

THIS ISSUE OF AL_RIWAQ

Mukhtar

The third issue of Al-Riwaq was a genuine compliment to the tenth anniversary of the July 17 Revolution. It was an expression of our belief in the objectives of that Revolution, of our appreciation of its achievements on all levels, of our aspirations that our art and literature should meet the ambition of that Revolution, to support its course and underline the great role of the artist in deepening the awareness of the Arab individual of his reality and his age, within a progressive insight, and along the lines indicated by the Party and Revolution Command on various occasions. Suffice in this respect what was said by Comrade Saddam Hussein, explaining the organic relationship between the Revolution and the artist: "The artist is like the politician; for as the politician formulates life in an advanced version, according to his understanding of it, so does the artist formulate life and give it a practical expression by his art, and according to his understanding too."

This fourth issue of Al-Riwaq - while the previous three issues emphasized the importance of art as a developed publicity organ in a socialist society - indicates the necessity that the artist should undertake the genuine expression of the aspirations of the Arab masses, the assimilation of the revolutionary course, the constant endeavour to underline the shining aspect of that course, the adoption of a firm stand against all attempts to isolate the artist from his society, and make him shrink into his inflated self by narrow and individual obsessions.

The pioneer artist is the voice of revolution, assimilating its will and faith in objectives, its awareness of its role and capability of creative action. This is indicated in the preface to this issue: "What pre-occupies the select among the conscious artists, and makes them do their utmost effort is to bring their studies to their distinguishing characteristics, and not leave them to experimental formation alone , where they borrow from the heritage of civilization, whether popular or Islamic, or from the general aspects of international heritage only. Therefore, the unity of excellence demands the unity of the select, the unity of experience and approach... an objective which in the difficult test before the artist, the country and the message of the revolutionary art."

Al-Riwaq continues interviews with our artists, whose works have taken them to the front of the artistic movement in the Arab world. These interviews aim to show that these works depend in their significance on the importance of the content, in addition to the formative powers of the artists and their expressive abilities. Hafidh Al-Duroubi, in a conversation with the editorial secretary, keeps coming back to his social reality, and to his awareness of the Iraqi nature, his special and general relations with his environment, and the effect of all that on the artist's power of expression. "I am always searching for depth inside nature and the social relations," says Al-Duroubi. He is now trying to employ this awareness of depth in the mural he is executing for the new building of the National Command, to render every section indicative of a realistic, as well as of a symbolic value. "The mural then is symbolic in content, realistic in types. Its symbolism brings together various times and places into one perspective, which is not possible in reality. "Through these partial symbols tied together, Al-Duroubi was able to expres his inspiration from the stages preparing for the revolution, and to extend those symbols to a future dimension, joining the past to the future in one complementary vision.

In a study on the Egyption sculptor Mahmoud Mukhtar (1891-1934), the writer shows the aspects of Mukhtar's character through a study of the peculiarity of his work, his constant return for inspiration to the social reality in Arab Egypt, to realization of changes in that country, to the artist's evaluation of its heroes and peasants alike, to his appreciation of his country's land and people Dr.Taha Hussein explains Mukhtar's role in that critical period of Egypt's history in these words: "While the Egyptians were revolting on the banks of the Nile to gain their political independence, making sacrifices in men and money, Mukhtar's activity was yielding its fruit in Paris, on the banks of the Sein, proving to Europe that the Egyptian rising was not mere talk, or one of those useless attempts, but a reality portraying a people getting up from sleep, getting active after languor, and joining the new to the old".

Mukhtar could not have achieved this job without his faith in his Arab nation, and his close connection to its national aspirations. Mukhtar himself said. "Art is a national power, and all nations demand their arts to be clearly expressive of their features and characteristics". This inspired him to make numerous of his statues in the form of natio-

المعجم الفني

الانطباعية Impressionism

ترجمة د. عبدالرحمن الكيلاني

ان «الانطباعية» هي الاسم الساخر الذي اطلق على اهم ظاهرة ية في القرن التاسع عشر ، وأول الحركات الحديثة في الفن . وهو تق من عنوان لوحة مونيه المسماة : « انطباع ، شروق » (Impression Sunris ، وجعل نظر المشاهد يتوجه الى قرص الشمس الصاعد مباشرة. فان مثار هذه السخرية هو معرض الانطباعيين الاول الذي اقيم سنة 187 بناء على رغبة كل من مونيه (Monet) ، ورينوار (Renoir) سلي (Sisley) ، وبيسارو (Pissarro) ، وسيزان (Cezanne) يكا (Degas) ، وغوليومين (Guillaumin) ، وبودان (Boudin) يرث موريسو (Berthe Morisot) وآخرين في اقامة معرض مستقل.

في الواقع ، ان الغرض الحقيقي للانطباعية هو التوصل الى طبيعية» اكثر بالتحليل الدقيق للتدرج اللوني ، وللالوان ، وبمحاولة هار تلاعب الضوء على سطوح الاجسام . ويعتبر هذا نوعا من تلذذ الحسي ، الذي ادى فيما بعد الى النيل من الافكار التقليدية ول التاليف (Composition) ، والتخطيط ـ اي احاطة الشكل ستوعب بخط خارجي .

ان ولع الانطباعيين باللون والضوء يعزي ـ ولو الى حد قليل ـ ى بحوث في فيزياوية اللون قام بها جماعة من العلماء مثل شيفيرول (Chevereu ، والى الفكرة القائلة : بأن الجسم الملون بلون ما احد الوان الطيف الشمسي الرئيسية] يطرح ظلا ذا مسحة من لونين [الاصليين] الآخرين (التي كانت معروفة لدى ديلاكروا) ، تي كانت العامل المهم في اخفاء الحيوية على سطوح لوحاتهم .

ان اختلاج اللمسات ، ووضع الزيت على شكل لطخات صغيرة ت الوان براقة ، وغياب الخط الخارجي الوثيق ، وتألق الالوان حتى الظلال ، بالاضافة الى المسحة الصارخة بشكل عام ، كانت السبب ابتعاد الجمهور عنها .

وبمرور الزمن تحجرت هذه الاساليب متخذة صفة شبه علمية اصول وضع الزيت (الانطباعية الجديدة) (New Impressionism) المفترض فيه التمكين من الوصول الى الحد الاعلى للحقيقة (الحقيقة بصرية) الطبيعية . وقد أدى ذلك الى ظهور ما بعد الانطباعية (Post-Impressionisr التي كانت حركة فنية صرفة معادية للطبيعية » (Anti-Naturalistic) .

ان فترة ازدهار الانطباعية لم تتجاوز العشر سنوات الواقعة بين سنة 1870 وسنة 1880 ، ولكن معظم اشخاصها الكبار مثل مونيه وبيسارو ، وسلي استمروا على انتاج روائعهم لسنوات عديدة بعد ذلك التاريخ ، وباساليب يمكن تسميتها بالانطباعية .

ان انطباعية ديكا ، ورينوار ، وسيزان كانت من الامور المشكوك فيها ـ حتى في السبعينات ، وقد ابتعدوا عنها بعد فترة وجيزة . يقول سيزان بانه كان يرغب في «جعل الانطباعية شيئا اليقا ودائما ، كفن المتاحف» ، وهو بذلك يعرف بوضوح نقطة الضعف الرئيسية فيها وهي انعدام الاساس الفكري .

وعلى كل ، فان معظم لوحات التسعين سنة الاخيرة كانت متاثرة بعمق بالانطباعية . وهناك في باريس متحف (L'Impressionnism) الخاص بها .

ان طبيعة الحركة ، وتاكيدها على رسم المناظر الطبيعية في العراء ، وتصيدها للانطباعات العابرة ادت الى حصيلة ضخمة من اللوحات التي ليس في الحصول عليها كثير صعوبة .

الروائع

رأس نفرتيتي

كان الفنان المصري القديم ، بتاثير من الكهنة والمعتقدات الدينية وفكرة عودة الروح ، يتوخى الدقة في نقل الواقع والامانة في تسجيل مظاهر الحياة اليومية الى جانب الافصاح عن قدسية وجلالة آلهته وملوكه من خلال ابداع قوالب الاشياء والمخلوقات التي ستتقمصها الحياة في العالم الآخر ـ حجر الزاوية في حضارة وادي النيل منذ انبثاقها في حوالي الثلاثين قرنا قبل الميلاد حتى اصطلح على العمل الفني فعل (الولادة ـ Mesi) واطلقت السلالات الحديثة على النحات فيما بعد عبارة (Seankh) اي (هو الذي يعمل ما يحيا) فكان الابداع الفني حرفة مقدسة يتجاوز فيها الفنان الهوة الفاصلة بين الحياة والموت ويضمن الديمومة والاستمرارية للاشياء التي يرسمها وينحتها وبعبارة اخرى فان نتاج الفنان كان لخدمة وصالح الموتى في المقام الاول ..

ويعد تمثال راس الملكة (نفرتيتي) من ابرز روائع الفن المصري القديم . وهو مصنوع من حجر الكلس المطلي بالجبس والاصباغ بارتفاع قدم وسبعة انجات عثر عليه في مشغل (تحطموس) في عمارنا ، ولا شك في ان هذا التمثال كان تحفة النحات ونموذجه الذي كان يقتبس منه وتنحت على غراره بقية التماثيل النصفية فالراس الشامخ والرقبة مصنوعان من حجر الكلس المطلي بطبقة رقيقة من الجبس تتكاثف عند مؤخرة لباس الراس الضخم والكتفين بتوازن عجيب وتتلاشى الطبقة الجبسية عند مجرى العينين ونهايتي حواشي الكتفين اذ اكتفى النحات بطلائها بالاصباغ التي تعامل معها بحساسية مرهفة في تلوين الوجه والرقبة ، وبامانة حرفية في تزيين التاج المذهب ، فاعطى اديم الوجه ماء الحياة والرقبة شفافيتها ، ورسم الحاجبين الانيقين والاهداب باللون الاسود ، والشفتين الممتلئتين بعناية ومهارة .

اما العين ـ ويبدو ان واحدة منها اكملها النحات ولم ينته من الاخرى ـ فقد ملأ محجرها بقشرة من حجر البلور الابيض وطعم البؤبؤ بمادة شمعية سوداء .

ان سر سحر هذه الرائعة ، بالاضافة الى جمالية الاداء ، يتمثل في امتداد الرقبة الاسطوانية وكثافة حجم لباس الراس والشعور بالتوازن في توزيع الكتلة وانسياب النظرة خلال الخطوط العامة بارتياح غامر .

نزار سليم