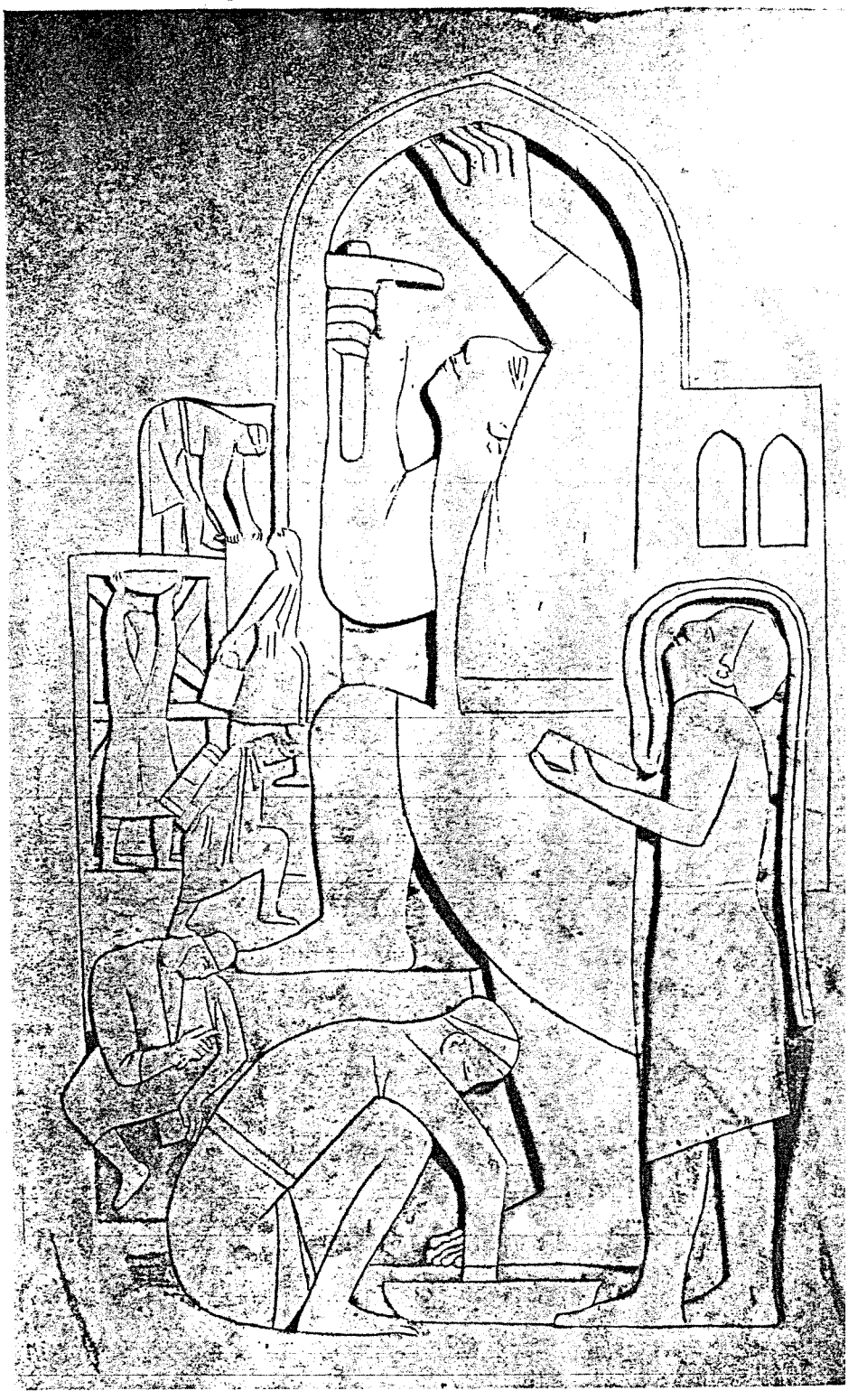
1

الرواق

شهرية تصدرها وزارة الثقافة والفنون بغداد

■ جواد سليم ـ البناء : حجر الحلان ـ 100 × 150 سم ـ 1957 ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد



الغلاف الاول : لوحة للفنان **فائق حسن**

الرواق

العدد الاول ◇ نيسان ◇ 1978

شـــهرية فنيـــة

تصـدرها

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

تصميم وطبـع مؤسسة رمـزي للطباعة

معارض الحزب | قوة المعنى وقوة المثال

■ كي تمتلك معارض الحـــزب رؤيه اجتماعيـة متاصلة لا بد لها ان تخرج من تجارب الماضـــي بحصيلة واعية ، بمعنى انها لا بد ان تلزم نفسها باشتراطات لا كمعارض نوعية هادفة ، حسب ، بل كمشاركات فردية ضمن توجه عام ..

وفي معارض الحزب الاربعة الماضية ، تفاوتت الحصائل ، بالنوع ، وبالمبادرة .. وهذا طبيعي لان مجموع ممارسي العمل التشكيلي لا يتساوون في الخبرة والدراية ، فهم ، بالنتيجة لا يتماثلون او يتناظرون في المستوى الانتاجي . لـذا تبقـى الاعمال التـــي تحتوي علـــى الفن كمادة للرؤيا (وليست كلاما عاديا) قليلة وصعبة المنال ..

الا ان هذه الحالة تم تجاوزها لحد ما كلمـا تقدمت تجربة «معارض الحزب» نحو تعميق عمرها الزمني وخبرات الانتقاء والمشاركة ..

من هنا كان من الواجب النهوض بقوة المعنى في قوة المثال .. لتكون الاعمال المشاركة في المعرض، ذات يقين سياسي متقدم واسلوب فني منظور ..

لا ان يغلب «الفكر» على «الشكل» وبذلـك تصاب اللوحة بخلل ، لا يتجانس مـع منطق هذه التظاهرة القومية الكبيرة ..

واذا كان لا بد للمعرض ان يكون امتيازا لكونه يتعلق بمناسبة قومية كبيرة تحتفل بها كل القوى الوطنية والقومية التقدمية ، في القطر وخارجه .. فان الضرورة تقتضي أن يكون المعرض لغة تختزن إبعاد القضية قوميا وانسانيا ، وان تسعى لتحقيق النموذجي في الفن .

ومع ان تجارب معارض الحزب الاربعة الماضية منحت اللجنة المشرفة على اختيار الاعمال وعرضها، حصانات ورؤى ودراية وخبرة ، من اجل تقديم الافضل والاغنى نوعا وفكرا . لكن النوع الفني والفكري لا بد ان يكون شرط الانتماء الى أعمال المعرض .. كيما ينهض الفن بمهمته الابداعية ، وينهض بالتبعية بمهمته الفكرية فتتحول تظاهرة معارض الحزب الى ظاهرة لتجميع قوى الابداع في محصلات ملتزمة وذات سمات قومية واضحة وفن منظـــور .

ان تجربة السنوات المـــاضية علمتنا حقيقـة مهمة ، تكمـن في ضرورة ان يستوعب الفن حـركة الواقع وطموحات الامة ، والا ينشغل بالمهارات الفردية او المشاركة الشكلية .. على حساب غنى التجربة وابعادها ..

من ثم الا يكون المعنى السياسي في العمل الفني على حساب التكنيك والخصوصية ، .. لذا فلا بد لمعارض الحزب ان تتوفر على النموذجي ، الجماعي التوجه ، الفردي المهارة ، ضمن محصلات تستلهم البعد الحضاري والموروث والسمات الوطنية .

ان النموذجي الذي ندعو اليه من خلال تجربة معارض الحزب ، وابحاث وتجارب فناننا العراقيين المبدعين ، في الوضع الراهن ، ليس باي حال من الاحوال نوعا من (المعدل الاحصائي ـ الكمي) ..

ان النموذجي ـ في الفن والحياة ـ هو الذي « يطابق جوهر الظـــاهرة التاريخية والاجتماعيـة المعينة » ، ويمتلك الرؤية المتجاوزة لظهرية الاشياء والظاهرات ليتمثل جوهرها .

وهذا البعد هو تكريس لحضـــور الفنان في الزمن وتحديد له ..

ولكون الساحة العربية مكتظة بالموحيات فان الفن العراقي ، كي يصـــل الى مستوى رؤيـــة المستقبل ، لا بد له من تحقيق فرادته في الحضور الحدثي ، الظرفي ، السياسي ، وفرادته في امتداد اثر العمل الفني في المستقبل .

لا ان تتحول اللوحة (او العمل الفني) الـى هتاف مؤقت سرعان ما يخفت تاثيره ..

والحصانة التي تمنحها تجربة معارض الحزب لا تكمن فقط في الدعم المادي ، ولكن ، بالاساس ، في ان هذا المعرض وجد كي يكون نوعيا ، لا معرضا عابرا ، بل معرضـا يؤثـر الحياة ، والنضال ، والحضارة ، والبعد القومي والسمة الوطنية ..

وخلاف ذلك سوف لن ينهض الفنان بمهمـة شرف الانتماء الى هذه التجربة ، الا بالمشاركة الرمزية .. وذلك اضعف الايمان .

التحرير

بقلم | شاكر حسن آل سعيد

بوادر استلهام الحرف في الرسم

■ كانت بوادر استلهام الحرف في الفن منذ مطلع القرن العشرين تشير الى امكانية ظهور تيار جديد في الفن التشكيلي ـ اللغوي . ذلك ان اقتباس الكتابة في العمل الفني لم يكن ليتخلص عن مناخه اللغـــوي مهما كانت الكتابة مظهرا من مظاهـــر التلصيق collage . على ان النتيجة المنطقية لاقتباس الكتابة (الخط) هو الوصول الى البعد الواحد : اي استخدام الحرف في اللوحة بمعناه البعـدي dimentional كخط فحسب ومـا الخط ســوى حركة النقطـة وهو ما يتجاوز دور السطح التصويري او عالم البعدين : عالم الشكل .

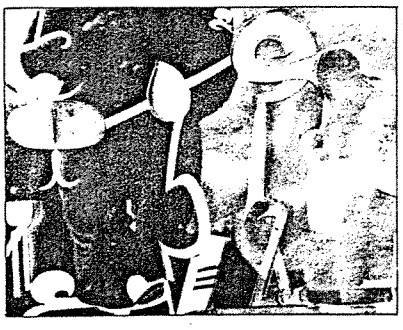
ان معالم هذا التيار الذي اصبح اليوم واضح الملامح لم تكن في اول امرهـا كذلك . فاستلهام الكتابة في الفن لم تكن لتستند على اسس لغوية او فكرية ، فقد اعتبرت مجرد وسيلة من وسائل التلصيق الفني ولا ادل على ذلك من مناورات بعض اعمال بيكاســو و ماتيس ذات القيمة الخطيـــة الواضحة منذ مطلع القرن العشرين، ولكن من المؤكد ان الرسام الفرنسي جورج براك كان اول الفنانين التكعيبيين المولعين باقتباس الحرف اللاتيني ، كما ان بيكاسو كان من المندفعين في هذا المضمار ايضا فضلا عن محاولات الرسامين المستقبليين الايطاليين.

وهكذا فان استلهام الحرف في الفن لم يكن في بدايته احتكارا لمدرسة معينة من المدارس . فهو لم يقتصر على كونه رمزا للحياة اليومية كما تقدمها الملصقات الصحفية المطبوعة لانه كان ايضا رمـزا للحـيوية والحـركة لـدى المستقبليين في حـين اضحت الحروف العربية (بالذات جنبا الى جنب هي والحروف الهيروغليفية) لغة جديدة تفود الى مسارب النفس البشرية المتأملة كما في رســوم بول كلي ذات النـــير الكوني والروحي العظيم . وسرعان ما تلقفت التجريدية التعبيرية كن هـــذا التراث كما في رسوم لاري ريفرز مثلا .

على اننا عند هذا الحد نستطيع ان نكتشف المواقع البعيدة التي بلغتها محاولات اســـتلهام الحرف في الفن باعتبارها شواهد بل كيانات جديدة في منتصف القرن العشرين تتواشج في اعماقهـــا الكتابة والحروف والاعداد مكونة صميم المعطى الفني المرسوم رغم تباين نزعات جيل الرواد مـع جيل الاتباع بحيث يتساوى عندئذ في الاهميـــة ويركمان werkman او روزنبرغ او مارنيتي او خوان جراي او فوستيل .

وهكذا فســرعان ما نجد انفسنا بغتة عنـد الاهتمام الحقيقي ما بعد نصف قرن من التطور ،

مديحة عمر



بالمشاكل الخطية والحروفية عبره اساليب شخصية تعتمد علـى طريقة رسم الحرف او الحـروف المتواشجة (سيربان) او على استنباط لغة حروفية جديدة كل الجدة (هنري ميشـــو) بل استيعاب ابجديات و مقطعيات معروفة متداولة في الشـــرق الاقصى (كتابات مارك توبيه الاميركي البيضاء ، او رؤية زاووكي الصيني) .

ويمكننا ان نذكر في مجال البحث الحروفي في الفن اسماء عديدة مثل [سولاج وهارتونج واكسل نوب وماركوس براشنســكي وجوليـــو بيســـبه وروزنبرغ وادريان بيرغ وجوز انتونيو فرناندیز مورو وجريز جونس وجان فوز وهنري ميشو وانطونيو تابييز وجاسبار جونز وفرانس كلاين وونفريد كول وفرانس كوبكا وبرنارد شـــولتز وجاروســـلاف سيريان وبريون جيسن وجورج نوئيـــل وجيرارد هوهيم وجاستون نوفيللي وروبرت منفورد ولاري ريفـرز وجانين بافلووسكي وبوجابنجامير وروولف غنتر دابنست وفوستيل وهربرت كوفمان وجان دي غوتو والفريـــد جينســـن ومونفورد وجـان كولفرسون وغوستون نوفيللي واوتو نويبل ووولتر راوم وهربرت شنايدر واخيرا ماثيوس] على ان كل هذا الخليط الهائل من الرسامين الحروفيين يفوق حد القدرة على استيعاب صميم محاولاتهم بدقة . ونكتفي بتوضيح آراء اربعة رسامين منهم فقط هم سولاج الفرنسي ومارك توبي من الولايات المتحدة وهارتونج من المانيا وماتيوس من فرنسا، متخذين منهم امثلة طليعية لهذا الاتجاه الذي يزداد سعة على سعة يوما بعد يوم .

ان (سولاج برؤيته) المنصبة على الحياة للذاتها يجعل من لوحاته وسيلة لتكوين لغة ، مفرداتهـا الواقع نفسه ، فمادة لوحاته تحلم باشياء طبيعية تتعلق بالتربة ومنظـــر الجـــدران والاخشـــاب والفخاريات . كما ان هـــذا الفنان كان يطـــور باستمرار اسلوبا في (استخدام الحروف) كايقاعية حركية يصل في اصوله الى الشرق الاقصى على الرغم من استخدام طبقة من التكوينات الحيوية التي توحد جهوده بهارتونج وشنايدر . أما (مارك توبي) فان الفن لديه يظـــل نوعا من الاعتقاد بطاقـات الحرف الروحية كبديل للوجود. فهو بعد اكتشافه للحرف العربي استمر منذ عام 1917 باستخدام التبقيع اللوني (تاشزم) كضـرب من الاستبطان الشبيه بالبوذي مثلما انكب على دراسة الكتابات الصينية واليابانية للتوصل الى نوع من حروفية التعبير تعتمد تقنيا على استخدام الفرشاة في رصف اللوحة بالحروف المزدحمة وهو ما اسماه في فترة من فترات أسلوبه الفني (بالكتابة البيضاء) .

وعند (هارتونج) الذي اشتهر في زمرة رسامي ما قبل الحرب العـــالمية الثانية أمثـال (هيربان وشارتوف وايت واوتو فرندلش والبيرت جليزيه واندريه ماسون وفرناند ليجيه ومانيللي) تظهـــر اهمية الحروف باعتبارها ايقاعا موسيقيا واتجاها نحو فضائية التعبير وهكذا فنحن نستطيع التحدث عن الاقواس الزخرفية والاهلة والخطوط الدائرية والاشكال اللامتماثلة من خـــلال الوعي الحـــروفي وليس الشكل التام .

واخيرا فان رسوم ماتيوس التعبيري ـ التجريدي ستستحيل الى الحروف تشنجات وعقدا وهموما انسانية خطية شبه كتابية أما لدى (هنري فيو) فانها تصل لحديه حـد اعتبارها لغـــة جديدة في الاشارة والرمز مستمدة لا من الكتابات بـــل مـــن تحوير الاشكال شبه المشخصة الى لغة جديدة ...

ومنذ بداية الاربعينات في العراق كانت اولى محاولات اقتباس الحرف العربي في الفن تتكون لدى الفنانة (مديحة عمر) التي وجدت في الحرف المنطلق الاساسي للتعبير عن الوعي الانساني . ولديهـــا تختلف قيمة الحرف عن الحرف الآخر بمقـدار ما يختلفان شكليا حيث تصبح حركة كف الفنان أو يده أثناء الرسم بمثابة هزات مؤشـــر جـهاز السيسموغراف في تسجيل الهزات الارضية . فكأنما كان استلهامها للحرف العربي في اللوحة هو الترجمة الخطية لخلجات النفس البشرية . تلـك الترجمة التي تجد في طبيعة الخط العربي نفسه كل المقومات التي تستطيع ان تسجل ما تسجله . والواقع ان للخط العربي من حيث بنيته الشكلية، بغض النظر عن قيمته اللغوية ، اي من حيث كونه

مفردات ابجدية ، كل الطاقات الممكنة في نقل انطباعات النفس البشرية شعوريا ولا شعوريا معا . هذا اذا ما استبعدنا في الموضوع المحتوى الفني الصرف ذلك المحتوى الذي أصبح بحد ذاته مجال التعبير عن رؤية شكلية بل رؤيات متعددة تعدد الانماط المعروقة في الخط كالخط الثلث والنسخي والديواني والرقعة الخ ..

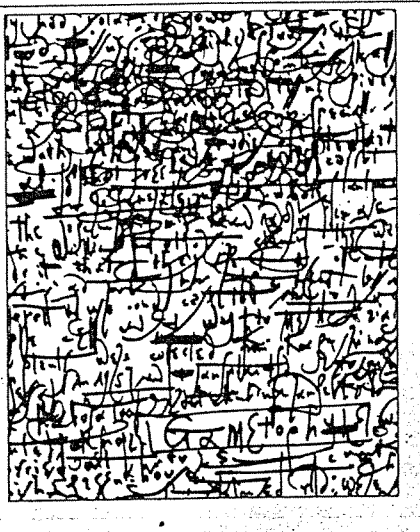
فمديحة عمر على هذ الاساس تختزل الكلمة العربية كرصيد فني الى الحرف . وهي بعد ان تجرده من معناه اللغوي او تكاد تجعل منه موضوعا للتعبير عن (حالة) فنية معينة تخضعها لرؤيتها بالذات .

ويتفق مع هذه الفنانة الرائدة في موقفها كل من جاء بعدها مع اختلاف في طبيعة الرؤية مثل رافع الناصري وخالد النائب وقتيبة الشيخ نوري ومحمد سعيد الصكار وكاتب هذه السطور .

على ان (جميل حمودي) من طرف آخر كان قد اكتشف الحرف العربي منذ بداية الخمسينات ، بشيء من الاهتمام بقيمته الايقاعية بالذات. على انه لكي يتوصل الى ذلك لم يستخدم الحرف لوحده فحسب بل (الكلمة) بما فيها من حروف . وهكذا فقد اراد كما يبدو ان يعبر عن القيمة الجمالية لطبيعة حركة الحروف في الكلمة الواحدة لكي يجعل منها محورا للايقاع الشعري في ادائه الفني. فما يمكن ان يمثله الحرف من مساحة هي اكثر تفصيلا اختزاليا ستمثله الكلمة من مساحة هي اكثر تعبيرا شموليا. وهكذا فان من هذين المنطلقين الهامين في الفن العربي المعاصر : اي الحرف من جهة والكلمة من جهة اخرى تطورت جميع المحاولات التالية في استلهام الحرف في الفن ومن هنا فقد سار على منوال استلهام الكلمة ضياء العزاوي وثريا النواب وصالح الجميعي ولكن بعيدة كل البعد عن مقاصد جميل حمودي نفسه .

والواقع ان نقطة التقاء كل من التيارين (الحروفي والكلمي) في الفن جاء آخر الامر في مدرسة البعد الواحد . فقد استطاع هذا التجمع الفني أن يجمع الشمل ما بين مستلهمي اللغة في الفن التشكيلي عام 1970 في الوقت الذي كان صدى ذلك قد بلغ شتى ارجاء الوطن العربي بصورة او باخرى .

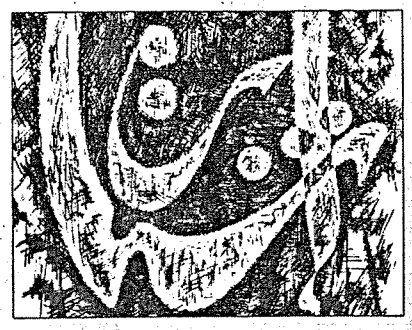
وهكذا فان التطور الذي مرت به محاولات اقتباس الحرف في الفن او ما سمي بعدئذ بالبعد الواحد في العراق وما حدث في الوطن العربي اجمع



في مثل نفس الموضوع اصبح كما يبدو تطورا جدريا كانعكاس لموقف الفنان الذي يحسب حساب القيمة الثقافية عموما للعمل الفني . ونحن نعلم ان وادي الرافدين عانى قبيل اكثر من (10) آلاف عام مضت اول مظاهر الانتقال من الاقتصاد الاستهلاكي نحو الاقتصاد الانتاجي بظهور مرحلة الزراعة، وانه بلور في عطائه الحضاري معنى هذا الانتقال منذ الطور الرعوي – الزراعي اي قبيل استيطان الانسان النهائي لجنوب العراق ، اقول :- بلور ذلك بشكل اعمال ثنائية القيمة كالشخصية المركبة في الاساطير مثل جلجامش (بديل الانسان المدجن حامي الثور من بطش الاسد) او الجريف الاشوري (اي القيمة بديلة الشخصية الاسطورية قبلها) بل والختم الاسطواني الذي يجمع ما بين النحت البارز والكتابة وفن الفخار الذي يجمع ما بين عمل الانية وتزيين سطوحها بالرسوم . أما اليوم فان دعوى استلهام الحرف في الفن تاخذ طريقا مماثلا لتلك الثنائية . فهي تجمع ما بين العالم اللغوي الذي يمثله الحرف او الكلمة يجمع ما فيهما من ابعاد ثقافية وشكلية معينة والعالم التشكيلي الذي يمثله السطح التصويري او النحتي او الفضائي بجميع ما فيه من ابعاد حسية وعاطفية .

وفي باقي انحاء الوطن العربي يتبوا الحرف العربي اليوم ، واحيانا الوحدة الزخرفية الدور المماثل في الاهمية لما يحدث في العراق . ففي سورية يعكف محمود حماد وبرهان سامي وسواهما على هذا البحث الحروفي الممتع وفي لبنان يبلغ وجيه نحلة مراده في الجمع ما بين الزخرفة والرسم بالحروف وسيشتهر في مصر يوسف سيده وحامد عبدالله وسواهما وفي المغرب شبعة والمليحي .

فرانس كوبكا
جاروسلاف سيريان 1963
جميل حمودي 1962



سيكشف كل هؤلاء ما للحرف من كنوز خفية واسرار او كل القيم التعبيرية والسوريالية والتجريدية والزخرفية الممكنة . وبشكل او باخر سيختط كل فنان عربي مهتم بالموضوع دوره في حركة احياء رائعة في الفن المعاصر من اجل الكشف عن طابع الحضارة العربية وشخصيتها . فلقد جاء الآن دور الفنان كبشير يبزوغ فجر حضارة معطاء شهدت افولها لكي تشهد اليوم نشورها .

ومن طرف آخر يعتبر الطرح الابجدي نوعا من التعبير اللغوي ، كنظام في التاليف ، وليس كملامح للتشخيص وفي هذا المجال لا يمكن للتعبير الحروفي ان يكون اكثر من عودة إلى نظام الوحدة الزخرفية . وهو ما حققه محمود صبري في رؤيته في واقعية الكم في العراق مثلما حققه فكتور فازاراللي في باريس .

وهكذا يلوح لنا بعد هذه الجولة السريعة ان الاهتمام بالحرف العربي في الفن (وضمنيا بالنظام الابجدي) يحقق لحظة الانطلاق في نقل الانتاج الفني المحلي الى مستواه العالمي . لقد بدا الفنان العالمي مهمته من موقفه من الفكر اللغوي . اما في العراق بلد الحضارات الاولى وكل الوطن العربي فان مهمة الفنان اضحت مهمة نشورية اكثر منها وجودية . فالفنان الحروفي اليوم يكتشف عبر اهتمامه بالتزامه الانساني طريق الخلاص في امتلاك حرية الابداع وموضوعية تحقيق الشخصية الحضارية معا، تلك الحرية والموضوعية التي تمثل اكثر من (10) آلاف عام من التطور المضني .

وعلى هذا الاساس سوف يتنالى حضورنا الانساني نحن العرب في الفن التشكيلي

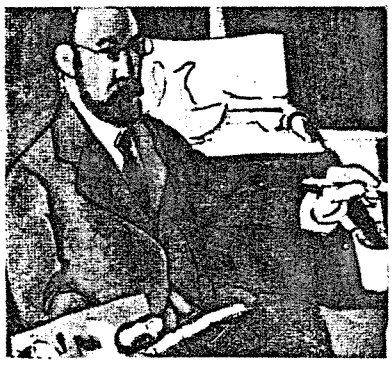
بقلم | هنري ماتيس

ملاحظات مصور

◆ اذا بحث المصور عن اتصال مع الجمهور وليس عن طريق عمله البلاستيكي فقط ، بل كذلك عن طريق الجهر بارائه حول التصوير ، يعرض نفسه للعديد من الاتهامات .

قبل كل شيء ينظر الكثيرون الى التصوير من زاوية أدبية راغبين البحث فيه عن عناصر أدبية خاصة وليست عامة ، تلائم امكانيات التقديم البلاستيكي. ومع علمي بذلك أخشى أن يكون امرا سيئا اقتحام الفنان البلاستيكي لمملكة الاديب . أنا مقتنع بعمق ان أحسن وسيلة للتعبير لدى المصور هي قماشاته . الا ان العديد من الفنانين كتب المقالات لمختلف المجلات . اذا تعلق الامر بي أسعى ببساطة الى الجهر بما أحسه وما ارغبه كمصور ، بدون ان اسمح لنفسي بأي طموحات أدبية . كذلك أخشى شيئا آخر هو انني سأبدو مترددا .

امام لوحاتي ادرك بالضبط العلاقة بين أحدثها وأقدمها ، بينما أفكاري تتعرض من يوم لآخر الى التبدل . لكن الاصح : ان أفكاري الرئيسية لا تتبدل بل تتعرض للتطور، واثرها تبرز وسائطي في التعبير والجهر . الا انه لو قدر لي ان ارسمها مرة اخرى لرسمتها بصورة مغايرة تماما . ولنفس الهدف امضي بطريق آخر . وفي النهاية عندما استشهد باسم هذا الفنان او ذاك فليس الا للتاكيد على الفوارق في اساليبنا . قد يبدو انني أستخف بأعمال هؤلاء الفنانين والحق الاذى بهم ، في حين من الممكن انني افهم جهودهم واثمن لوحاتهم أكثر من غيري . وعندما اذكر اسمائهم لا اهدف الى اعتبار نفسي بأي شيء اعلى منهم ، بل لتبيان ما عملوه ولكي احدد بشكل أوضح ما الذي اهدف اليه . ان هدفي هو التعبير قبل كل شيء . ورغم تاكيدهم على معرفتي بالتصوير فهم عاملوا طموحي بكونه محدودا وذلك انهم لم يتعدوا عن مسالة التمتع البصري باللوحة . بيد أنه لا يمكن فصل أفكار الفنان عن الوسائل التي ينفذ بها هذه الافكار ، اذ حينها تبدو هذه الافكار وكانها لا تملك الا قيمة معينة . وكل ما كانت هذه الافكار اعمق فان وسائل التنفيذ تحتم نطاقا أكثر امتلاء (أقول أكثر امتلاء وليس «أكثر تعقيدا») . لا فارق لدي بين تحسس الطبيعة واسلوب التعبير عنها . واجد ان التعبير لا يكمن في سحنة الوجه او الحركة المؤثرة (الدراماتيكية) . انا اراه في كامل نظام لوحتي ، في وضع الجسد والفضاء المحيط به ، وفي النسب أيضا . وهذا كله يؤلف التعبير . ان التكوين هو المهارة في وضع جميع هذه العناصر بطريقة تزيينية (ديكورية) والتي يتصرف بها الفنان للتعبير عن احاسيسه . ان كل أجزاء اللوحة هي مرئية بصورة متساوية وكل جزء له دوره المرسوم سواء أكان رئيسيا أم ثانويا . بنفس الوقت يصبح مضرا كل ما تستغني عنه اللوحة . ان العمل الفني يعتمد على هارموني الكل وهكذا فان أي تفصيل معين لا لزوم له انما يسلب فقط فكر المتفرج وعلى حساب تفصيل جوهري . ان التكوين الهادف الى التعبير يتعرض الى التغير مع درجة تغير السطح الذي يشغله . مثلا اذا رسمت تخطيطا على ورق بحجم معين فانه يبقى مرتبطا بهذا الحجم . واذا اخذت ورقة اخرى ولنقل انها مستطيلة الشكل وليست مربعة فانني أعمل تخطيطا مغايرا للاول . وحتى ان كانت الورقتان من نفس الشكل الا أن احداهما أكبر من الاخرى عشر مرات ، فذلك لا يكفي لتكبير الرسم نفسه . على الرسم ان يملك قوة دافعة ، توسعية تبحث الحيوية في محيطه . والفنان الساعي الى نقل تكوين من قماشه اصغر الى اخرى أكبر عليه ان يبقى على تعبير اللوحة بادئا خلقه من جديد تماما وان يحسنه وليس حشره في اطار القماشة الجديدة فحسب .



ان وضع الاصباغ نفسه والوشائج بينها أو التضاد يمكن أن يعطي تأثيرا ساحرا .وغالبا حين أبدأ التلوين اسجل على اللوحة انطباعاتي الطرية المباشرة . ولغاية سنوات قلائل مضت كان ذلك يكفيني . أما اليوم حين يبدو لي انني نضجت أكثر فلا اقنع بذلك ، اذ سأشعر حينها ان في لوحتي شيئا لم يجئ به بعد ، ولكان ذلك مجرد تسجيل لانطباعات عابرة لاحدى اللحظات لا تمنح في اللوحة كلها تحسسي الذي سأكتشفه يوم غد بكل صعوبة. ارغب الوصول الى حالة تعميق انطباعاتي والتي هي ضرورية لخلق اللوحة . وانا أستطيع الاكتفاء بتلوين اللوحة دفعة واحدة الا أن مثل هذه اللوحة ستضجرني بالنتيجة ، لذا افضل اعادة تلوينها كي اقدر ان اجد فيها بعدئذ انعكاسا لافكاري . لم اعلق لوحاتي في الماضي اذ ذكرني ذلك بلحظات من الانفعال الخاص ولم ارغب النظر اليها بامعان. واليوم احاول توفير السكون والهدوء في اللوحة التي اعود اليها عديدا من المرات حتى احقق ذلك .

اذا كان علي ان الون وضعية امرة فبالطبع احاول قبل كل شيء ان ابرز سحر الجسد الانثوي. وليس الغرض هنا اكثر من التاكيد على معنى الجسد عن طريق البحث عن خطوطه الجوهرية . ان لوحة مرسومة بهذه الوسيلة قد يبدو فيها سحر الجسد غير ظاهر للنظرة الاولى . انه سيظهر مع النظرة الاطول للصورة التي ستملك حينها طابعا أكثر عمومية وانسانية . ان هذا السحر يمكن أن يظهر اول شيء للعين وكانه الصفة المتفردة الوحيدة للصورة ولكن هناك على الاقل الخطة العامة للوحة . ان السحر والخفة والطراوة ، كلها احاسيس عابرة. والتحسس الرقيق المشترك لدى الانطباعيين وخاصة مونيه وسيسلي هو السبب في ان جميع صورهم متشابهة فيما بينها . ان كلمة (الانطباعيون) تحدد بصورة كاملة نوع عملهم الذي يخضعون فيه للانطباع ، الانطباع العابر . الا أننا لا يمكن ان نلصق هذه التسمية بالفنانين المتاخرين الذين يتجنبون الانطباع الاول بل ويعتبرونه زائفا . ان التفسير العاجل للطبيعة، مثلا المنظر الطبيعي ، يمكن ان يقدم لحظة معينة من وجوده لذلك افضل المخاطرة بان الصورة يمكن ان تفقد طراوتها الساحرة على حساب ابراز القيم والمزايا الدائمة للمنظر الطبيعي والتي تتغلغل في طبيعته . ووسط تغيرات لحظات من هذا النوع تغلق ظاهريا وجود الكائن او الشيء ـ تغيرات سطحية صرفة تخفت بسرعة ، يمكن للفنان أن يبحث ويصل الى الميزات الحقيقية والجوهرية . وفي تفسيره للطبيعة ينبغي على الفنان ان يحصل

وهو مدرك لهذه الميزات ، على قيم اكثر ثباتا . واذا ذهبنا الى اللوفر ، الى صالة نحت القرن السابع عشر أو الثامن عشر وننظر الى تمثال لبيجيه(1) نجد ان التعبير مصطنع ومبالغ فيه لحد التأثير المقلق . وفي اللوكسمبورج نلاحظ شيئا آخر وهو ان النحاتين يختارون دائما لنماذجهم وضعيات تتطلب اكبر الجهد وأكبر توتر للعضلات ان مثل هذه الحركة لا تلائم الطبيعة باي شيء . ان جعل الحركة دائمية بمساعدة اللمحة العابرة هو أمر غير متفق مع ملاحظتنا . فمثل هذه اللحظة المقتنصة لا يمكن ان تملك بالنسبة لنا معنى وذلك حين نعزلها عن انطباع اللحظتين السابقة والمتعاقبة.

يمكن التعبير عن شيء معين باسلوبين . اما اظهار الشيء بصورة فظة أو استخلاص صورة له بطريقة فنية . وهكذا نصل في النتيجة الى الجمال والعظمة بالابتعاد عن التقديم المخلص للحركة . لننظر الى النحت الفرعوني . للوهلة الاولى تبدو الحركة متصالبة الا اننا نحس فيها تصور الجسد القادر على الحركة والذي يحيا رغم تصالبه . وهذا السكون يتصف به ايضا النحت الكلاسيكي للاغريق . فهم حين يصورون الانسان الراقي للقرص يختارون اللحظة الاشد تركيزا عنده . وحتى لو أخذ النحات اوديله وضعية فيها الكثير من الاضطرار وفقدان التوازن الا أنه يعثر لها على التبسيط المنتظم الذي يحافظ فيه المنحوت على توازنه وسكونه ، ويثير فكرة الديمومة . ان الحركة بحد ذاتها ليست أمرا غير دائم لا يتفق مع ثبات أو ديمومة المنحوت الا اذا كان الفنان في ادراكه لجميع لحظات الحركة يعطينا واحدة منها فقط .

من الضروري تحديد طبيعة وهيئة مادة التصوير. لذلك ادرس بدقة الوسائل التي اتصرف بها . النقطة السوداء على ورقة بيضاء تبقى مرآة ولو عن بعد ـ انها الكتابة المقروءة . ولكن عندما اضع بجانب هذه النقطة ثانية وثالثة يختلط الامر . واذا اردت المحافظة على الاهمية الاولية للنقطة الاولى على أن اكبرها عندما تظهر اشارات جديدة على الورقة . عندما القي على الورقة بقعا زرقاء وخضراء وحمراء أجد انه مع كل لمسة للفرشاة تفقد هذه البقع من وزنها . انا ارسم مثلا ، منظرا داخليا : أمامي دولاب يمنحني الاحساس بالحمرة اذن اضع بقعة حمراء وحينها تبرز علاقة بين هذه الحمرة وبياض القماشة . واذا وضعت الى جانبها لطخة خضراء ولونت الارضية بالاصفر ، أجد بين هذه الالوان وبياض القماشة تنشأ علاقة جديدة يمكن ان تحقق فيما بينها الاكتفاء . ولكن رغم ذلك فالنغمات اللونية المختلفة تضعف بالتبادل . ان بقع الالوان التي اضعها ينبغي ان تملك توازنا بشكل لا يسمح لاحداها ان تنافس الاخرى أو تفوقها . لذلك علي ان ادخل في أفكاري التي اريد تحقيقها ، نظاما معينا اذ حينها تثبت العلاقة المتبادلة للالوان . فهو لا يضعفها بل يرفعها اكثر . ويحل مكان الترتيب السابق للالوان ترتيب جديد يعكس بصورة تامة تصوري . انا مضطر الى النقل والترجمة . لذلك يمكن ان تبدو لوحتي في تبدل جذري حين أكون قد وصلت عن طريق التعديلات التدريجية الى مسألة انه محل الحمرة اعطيت الخضرة كلون طاغ . انا لا أستطيع بصورة عبودية استنساخ الطبيعة التي علي ان افسرها واخضعها لفكرة اللون المختار . ان جميع الترتيبات التي اكتشفها عليها ان تعطي في المحصلة المطابقة اللونية الحية والهارموني الشبيه بالتاليف الموسيقي .

ان كل شيء بالنسبة لي يعتمد في اللوحة على فكرة المعالجة . ومنذ البدء ذاته ينبغي ان تكون رؤية واضحة للكل . يمكن أن أستشهد هنا باسم نحات كبير جدا يعطينا في منحوتاته مقاطع ساحرة ولكن بالنسبة لي اجد التكوين مجرد ترتيب للمقاطع وهو بالنتيجة يسبب فقدان الشفافية في التعبير . وبالمقابل لننعم النظر في اعمال سيزان . كم يبدو لنا ان كل شيء قد درس بصورة رائعة ! . ونحن بمعزل عن البعد وعدد الهيئات في اللوحة يمكننا ان نفرق بينها ببساطة .

ان اللوحة وهي تشير الى أكبر قدر من النظام والشفافية تبرهن ان ذلك وجد منذ البدء في فكر الفنان وانه كان مدركا وبأن ذلك لا غنى للوحة عنه . وحينها يمكن لاجزاء الجسم مثلا ان تتداخل ولكن تبقى بالنسبة للمتفرج بالهيئة المناسبة والحقيقية ، وانها تقود دائما الى فكرة الجسد البشري : لا مكان للكلام هنا عن سوء فهم أو خلط.

على اللون ان يخدم التعبير قبل كل شيء . انا أضع في البدء اللون بدون خطة مسبقة . واقتنع ، على الاغلب ، بعد انتهائها فيما اذا سيطر عليها ، في البدء ، وبشكل لا واع ، نغم لوني معين. وانا اجد نفسي مبق عليه ولكن مغيرا اياه تدريجيا كي تتلائم البقية معه . ان هذا الجانب التعبيري للون يفرض نفسه على غرزيا . واذا اردت تلوين منظر طبيعي للخريف مثلا لا احاول ادراك الوان الخريف بل المهم تحسسي به . فالصفاء الثلجي

للسماء ، في زرقته الساطعة يعبر بصورة جيدة عن هذا الفصل من السنة تماما مثلما يعبر عنه لون اوراق الشجر . ان هذا الشعور يمكن ان يكون متباينا . فالخريف يمكن ان يكون معتدلا ، حارا ، كما لو انه استمرار للصيف او بالعكس ، باردا حيث السماء باردة والاشجار بصفرتها الليمونية باردة • وحينها يؤثر هذا كله وهو ينبيء بقدوم الشتاء .

ان اختياري للالوان لا ياتي من نظرية علمية . انه يعتمد على المراقبة والاحساس وعلى تجربة حساسيتي . وحين اخذ ، كاساس ، آراء معينة لديلاكروا اجد ان فنانا من طراز سنياك يختص قبل كل شيء بالالوان المكملة ويبني عليها معرفته النظرية ، انما يستخدم هذا اللون او ذاك في حالة معينة • اما انا فاحاول العثور على الالوان التي تمنح صورة لادراكي وتحسسي • وربما يرغمني تناسب معين للالوان على تغيير الشكل وحتى على اعادة خلق التكوين • انا ابحث عنه واظل ارسم اجزاء اللوحة حتى اعثر عليه لكل جزء منها • وفي الاخير تحل اللحظة التي تكون فيها جميع الاجزاء قد تلائمت . وحينها لا استطيع ان اغير اي شيء فيها ، ربما عند اعادة التلوين .

برايي ان نظرية الالوان المكملة محدودة في الاساس . ربما ذلك بالنسبة لنقاط معينة كوضع قواعد محكمة وتوسيع حدود الاعتراف الراهن بنظرية الالوان ، عند دراسة لوحات الفنانين التي تكون فيها المعرفة اللونية معتمدة على الغريزة والاحساس والتماثل الدائم لادراكهم .

ما يؤثر في اكثر ليس الطبيعة الميتة او المنظر الطبيعي بل هيئة الانسان ، فهي تسمح باحسن شكل في التعبير عن احساسي وعبادتي الدينية للحياة . انا لا اعير وزنا لتحليل جميع ملامح الوجه وتقديمها واحدة بعد الاخرى بدقة تشريحية . مثلا عندما يقف امامي موديل ايطالي فذلك لا يوحي للنظرة الاولى باي شيء عدا حقيقة وجوده بالمعنى البيولوجي البحت . الا انني اكتشف تدريجيا فيه الصفات المميزة لهذا الوزن النوعي العالي واللصيق بكل كائن بشري . على العمل الفني ان يفسر نفسه بنفسه وان لا يفرض معناه على المتفرج وذلك قبل ان يفلح هذا في ادراك موضوع العمل الفني . عندما اشاهد جدارية جيوتو في بادوا لا تؤثر في مسالة اي مشهد من حياة المسيح اراه امامي، بل اتحسس وادرك الجو النابض في الرسم والتكوين والالوان• وقراءة اسم اللوحة يمكن ان تكون مصداقا او تاكيدا لانطباعي هذا . انا احلم بفن ملىء بالتوازن والدعة والوضوح وبدون موضوع مغلق او طاغ ، بفن يكون لكل من يعمل ذهنيا سواء لرجل الاعمال او الاديب ، وسيلة ملطفة تشفي الذهن ، شيئا شبيها بالمقعد المريح ، يوفر الاسترخاء بعد التعب الجسدي .

يجري الحديث دائما حول قيمة مختلف اساليب التلوين المعتمدة على الفوارق في الامزجة . ويجري التفريق بين المصورين الذين يلونون مباشرة من الطبيعة والاخرين الذين يخلقون من المخيلة فقط . لا اعتقد انه ينبغي تقدير هذين الاسلوبين مع تجاهل الثاني . يحدث ان يستخدم رسام واحد كلا الاسلوبين . فذلك يرجع الى مسالة تحسس الفنان بالحاجة الى حضور الشيء لاحاسيسه وادراكه ..

ان ابسط الوسائل تسمح افضل للرسام بالتعبير . واذا كان الفنان يلجا ، خشية ان يقع في التفاهة ، الى وسائل غريبة عنه ، الى الغرائب في الرسم او اللون ، فحينها يقع في التفاهة . ان وسائل الفنان البلاستيكية ينبغي بالضرورة ان تنبع من مزاجه وعليه ان يملك بساطة الذهن التي تسمح له بالايمان في انه يرسم ما يراه فقط . انا احب ما قاله شاردان (اضع اللون حتى يصبح مشابها) او سيزان (اريد ان اعمل «صورة») او رودان (استنسخوا الطبيعة). لقد نصح دافنشي (كل من يعرف الاستنساخ يعرف التلوين) . ان هؤلاء الذين (يصنعون) اسلوبا عن قصد ويبتعدون بمشيئتهم عن الطبيعة انما يتجاوزون الحقيقة . على الفنان وهو يلون لوحته ان يدرك كونها ليست متفقة تماما مع الطبيعة ، ولكن عليه ان يمتلك الاحساس باستنساخه الطبيعة . واذا ابتعد عنها فمن شانه ان يدرك ذلك كي يعكسها بشكل امثل .

ربما كانت متوقعة من المصور آراء اخرى بالتصوير . في المحصلة النهائية لم ابتعد كثيرا عن الطريق المسلوك . ان اجابتي هي : ليست هناك حقائق جديدة . ان دور الفنان مثل دور رجل العلم، يعتمد تماما على مسك الحقائق اليومية المتكررة التي رغم ذلك تكتسب بالنسبة له معنى جديدا حين يعمق معناها الجوهري. وحينها تصبح هذه الحقائق حقائقه الخاصة . ولو كان على رجال الطيران ان يوضحوا مجرى ابحاثهم ويفسروا لنا باية طريقة استطاعوا الارتفاع عن الارض لاجابوا بكل بساطة: انها ابسط قواعد الفيزياء التي تجاوزها المخترعون الاخرون وحين لم يسعفهم الحظ .

ان القواعد والانظمة لا يمكنها ان تكون بمعزل عن فردية معينة . لو كان الامر بشكل مغاير لكان كل واحد من الاساتذة بمنزلة راسين . وعلى الاعتراف ان صورة لرفائيل او تيتيان تعطي انعكاسا للقواعد اكثر امتلاء مما نجده عند مانيه او رينوار . ولكن القواعد التي عند هذين الاخيرين هي التي تتطلبها بالذات طبيعتهما . لذلك افضل صورهما الاقل شانا على جميع صور الرسامين الذين اقتصروا على استنساخ فينوس والعذراء . وهؤلاء الاخيرون لا يخدعون احدا . فنحن شئنا ام ابينا علينا ان ننتمي الى عصرنا وان نشاطره افكاره واحاسيسه وحتى اخطائه. ان جميع الفنانين يحملون سمة عصرهم ، والعظام حقا هم الذين وسمهم عصرهم بصورة اعمق بسمته . وهكذا فعصرنا يمثل كوربيه وافضل من فلاندران و رودان من فريميه . وبمعزل عن ارادتنا وحتى ان كنا نقنع انفسنا باصرار باننا خارج قوى عصرنا فان بيننا وبينه يتكرر اتصال معين ..

حوار مع فنان

فائق حسن حول اللون

مرة قال ديلاكروا :

◆ «في الرسم ، الالوان أهم من التخطيط» ولأن فائق حسن رسام الالوان المصنوعة بمهارة فان الوانه تكشف عن نفسه كفنان او كمعطى.. وفي حواره ، قد تفصحه (تفصح لسانه وفنه) حقيقة شكلية تفلت من إخاديعه التأويلية او الصريحة .. فالعلاقة بين «اللون» و «الكلمة» ، هي علاقة بين «النتيجة» و «الفهم» ، وبالتالي هي توثيق لا يمت الى الاستنباطات بصلة ، بل يقتصد في ثقل الحقيقة ويختزنها على لسان الفنان صاحب التجربة ..

ليس اعتباطا، اذن ، ان نحاور فنانا عراقيا متميزا كفائق حسن، ربما لا نؤمن بكل ما يقول، او ربما لم يستطع ، لاسباب تقنية ، ان يقول كل شيء .. لكنها تواصلات ، تكمن في كلماته ، تسوقنا الى الاعتقاد بانه عبر عن بعض تجربته، انه يعلمنا (يعلم الذين يريدون ان يتفهموا ليس عبر الكتب والدراسات الكلامية ، بل عبر النطق المباشر) بالفرشاة ، أو المعاجين اللونية، عما توصل اليه ـ كفنان ـ من قناعات ..

الخيال .. ليس محله ان يكون ـ في تحليل تجربة تشكيلية ، لونية ـ في الكلمة المعبرة عن معنى ، ربما يكمن الخيال في مقدار « اللون » الذي يصطفيه الفنان لهذا الوجه او لتلك الشجرة ، لكنه ـ في الكلمات ـ يبتعد .. ينزوي .. فلا مجال للخيال في حدود الحوار عن التجربة اللونية ..

فائق حسن

● محمد الجزائري

« ان الخيال أهم من المعرفة » ـ يقول ديلاكروا ـ ولكن « ـ بتشريح الجسم العاري ـ »

هنا تكمن المعادلة وتكتمل ..

عند فائق حسن ، الخيال ، هو في غنى التلاوين ، في تنويعات وتدرجات وانسجام اللوحة ..

حين يضع فائق حسن على سطح خشبة أو قماش كمية من الغراء وسائل البيض والمستكي ـ مثلا ـ فهو يفهم لماذا وضع كمياته بمقادير .. ثم ماذا اضاف لها كي تكون السطح المطلوب لارضية مشروع ..

ان صناعة قماش اللوحة، لا يدخل ضمن معرفة التكنولوجي ، حسب ، بل ضمن دقة الحسابات العلمية وهي تفور في المستقبل : الى أي مدى ستتحمل هذه القماشة عوامل البيئة؟

ان ذلك ، يدخل ـ كعلم ايضا ـ مع طبيعة ونوعية وكيماوية الزيوت (الالوان) التي يستعملها الفنان في هذه اللوحة ، بالذات ، وليس في غيرها ..

هنا تكتسب الالوان ، ذات العلاقة الاخيرة والنهائية التي تخرج علينا بها اللوحة وهي معروضة في الصالة ، معناها العلمي ، بحثها ، وفيزياويتها ، وكيمياوية موادها ... والا ستتحول بعد فترة ، الى شيء آخر ، لا يمكن ان نسميه الوانا ، وبالتالي ، تفقد تلك اللوحة مضمونها وشكلها معا ، وتكون قماشة بالية صدئة على خشب متقوس ! ...

بعض هموم عمل اللون ، عمل اللوحة ، بحسية ، وبحضور واقعي.. وليس بالمتخيل ، أو النتائج الصافية.. ذلك ما حملناه معنا وذهبنا الى مرسم الفنان فائق حسن في قسم الدراسات العليا باكاديمية الفنون الجميلة (بغداد) ..

كان فائق مهموما بتثبيت «كانفاس» مشروع لوحة ، بالمسامير السود الصغيرة ، على اطار من خشب (الجام) الابيض ..

وزميله البولوني آرتوموفسكي ، مهموما بصناعة طلاء الخشب .. في التحضير، بدرس التكنولوجي ، لكيفية استعمال «اللون الاحمر» .. وطلابهما يحيطان بهما ..

ثمة كتاب مصور عن الاعمال البلجيكية من القرون السابقة يحدد آرتوموفسكي التوحات كنها ، وعلاقتها باللون الاحمر بتدرجاته ..

الفنان فائق حسن يشير بثقة :

ـ انظر .. هذا هو الاحمر في مركز الاشياء والنظر.. ان له غناه ومركز ثقله دوما في اللوحة ..

● ـ قلت للفنان فائق حسن :

«قال جواد سليم عن نفسه انه لا يستطيع ان يفكر الا بالشكل .. بينما يقول آخرون عنك بأن اللون يفرض نفسه عليك ، قبل الشكل ، في أعمالك ..

ربما لم يكن جوادا كذلك ، كليا ، .. وربما لم تكن انت بهذا التحديد .

الى أي مدى نستطيع ، معك ، ان نناقش هذه الموضوعة ؟ »

ـ قال فائق :

«بالنسبة الى قول جواد عن نفسه فهو شيء صحيح ، لكون جواد ـ كنحات ـ بمعنى ان النحت يشكل هما اساسيا بالنسبة لاختصاصه ، أكثر من الرسم ـ يهمه موضوع «الفورم» (الشكل) اكثر من اللون .. وذلك بحكم المادة المجسمة التي يتعامل معها وخاصية أبعادها الثلاثة ..

لكن .. رغم هذا ، كانت القضية اللونية عند جواد (ولا أعلم في أي وقت بالتحديد أدلى بتصريحه هذا) تهمه بالدرجة الاولى ..

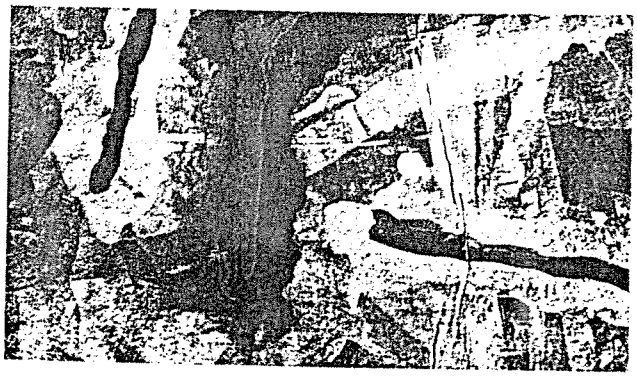
أما تصريحه بأن الشكل هو الاهم عنده ، والاول والاخير ، (هذا اذا كان قد صرح فعلا بذلك!) فانه كان تواضعا منه .. انه لم يتكلم عن اللون أو كان يعني ـ في كلامه ـ الناحية النحتية ، فقط ..

أما بالنسبة لي ـ يقول فائق حسن ـ (أو ما يقال عني) فلا أرى هذا الرأي متكاملا .. (وهو غير صحيح) ..

صحيح انني أهتم « بالقضية » اللونية ، بالدرجة الاولى ، لكني لم أهمل ـ بتاتا ـ قضية الشكل (الفورم) ، لانهما ـ بالنسبة لي ـ عنصران مكملان بعضهما البعض انني اتعامل معهما ـ كوحدة ضرورية ـ مضوية لعمل اللوحة .

وحينما ينظر المشاهد الى تخطيطاتي يتحسس بأن اللون لم يكن هدفي الوحيد ..

وان افترضنا (تكلمنا) عن الفترة التي عالجت فيها الفن التجريدي ، فلم يكن هذا التجريد ليخلو من الشكل (الفورم) .. ولو انه ـ في التجريد ـ يعتمد ـ بالدرجة الاولى ـ على الآنية المباشرة ، لكن الخطوط والمساحات والفراغات لا تخلو من الشكل الذي حددت أبعاده ونسبها وتكويناتها ، ولو



ان للتجريد (هناك) اتجاهات مختلفة (منها التي يلعب اللون فيها دورا رئيسيا دون اللجوء الى الفورم) حتى حسب هذا الافتراض .. تكون قد غالطنا أنفسنا كذلك ، بعدم وجود الفورم ، لكوننا اذا ألقينا نظرة على الكتابات العربية (القديمة والحديثة) فسنراها تحتوي ـ رغم تجريدها ـ على أشكال مفهومة ومحددة (ذات دلالات .. ودلالاتها ان لها شكلها الواضح) .

● ـ حسنا .. اذا كان للون دلالة ، فالى أي مدى استعملت اللون كرمز .. (كالاحمر ـ مثلا) ؟

● ـ بالنسبة لي لم تكن الالوان كرموز مجردة تعني شيئا ما عندي .. لان للمجال اللوني الفني امكانيات لا حد لها من التعبير على سطح اللوحة. وهذه القضية ، تبدو في الظاهر انها بسيطة لكنها في الواقع غير ذلك .. خاصة اذا كان الفنان جاهلا بخواصها العلمية والفيزيائية ، فانه سوف لن يتمكن من تكوين موضوعه اللوني أو التعبير ، بصورة صحيحة ، عن هدفه في الصورة وبواسطة الالوان .

من هذا يتضح لنا بان اللون ليس رمزا ، الا اذا أصررنا على ان يكون لونا من هذه الالوان رمزا بصورة ما .

وهذه حالات خاصة (في بعض الاحيان) ، ولربما اعتقد الكثير من الناس (أو فكر) بأن (اللون الاحمر) الذي أضعه في لوحاتي هو رمز ولكنه ليس كذلك .. بل هو جزء من مجموعة ألوان اللوحة .

ولا غرابة في ذلك فان اللون الاحمر ذو خاصية مهيجة ومؤثرة مباشرة على نفسية الانسان فهو (كلون) قد استعمل منذ قديم الزمان على هذا النحو ..

● ـ نتحدث ، اذن ، عن (صنع اللون) ضمن مفهوم التكنولوجي ، انت ، لا تعتمد على الاصباغ الجاهزة المستوردة ، الا اذا توثقت كليا من جهة صنعها .. والفنان القديم لم يعتمد على مصانع وشركات تجهز له أصباغه (أو زيوته) .. الى أي مدى تستفيد من خواص الالوان، كيمياويا، في المزاوجة والخلط ثم في التحضير..؟

ـ تجاه هذا السؤال .. أقول : اذا كان الفنان يجهل خواص مواده اللونيةوامكانياتها العملية فستتعرض أعمال هذا الفنان في المستقبل القريب، ولا نقول البعيد ، الى كثير من العواقب السيئة ، التي تكون سببا في خراب (تلف) تلك الاعمال .

فدراسة هذه الخواص وامكانياتها وكيمياويتها تبعد الفنان عن كثير من المخاطر التي تتعرض اليها تلك الالوان .. اذا ما اسيء استعمالها فنرى ان اعطاء الاهمية التكنولوجية للعمل الفني شيء لا يمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الاشكال وكل فنان له تجاربه الخاصة وممارساته الخاصة واكتشافاته التي يسعى اليها دوما ، لاغناء عمله الفني . فالوسائل والامكانيات والتجارب والاكتشافات التي تنتج عنها كثيرة ومنوعة ، أولا..

وثانيا تتبع الاسلوب الذي يهدف اليه الفنان .

● ـ حسنا .. ما هو مدى أثر الشمس على محو الالوان ، كيف تتحاشاه في أعمالك .. (فثمة رأي يعتقد بأن للشمس تأثيرها على أعمال الواسطي وخاصة في جماله .. ربما كدلالة لونية ، وربما كطاقة حرارية ؟

ـ الشمس تعني الضياء ، وليس فقط الضياء ، بل هناك عوامل جوية اخرى كوجود كمية من الكبريت في الهواء، وكذلك كمية من الاوكسجين مما يتفاعل بصورة خطيرة ، في بعض الاحيان . مع بعض الالوان التي تحتوي على مواد كيمياوية أو عضوية أو نباتية ، مما يفقد تلك الالوان ألقها وبريقها وحيويتها ، ونلاحظ بان هذا السؤال له علاقة مباشرة

بالسؤال الذي قبله ، يعني يجب ان يكون الفنان عالما بالالوان ومشكلة الضوء .

● ـ والرطوبة ؟

ـ الرطوبة تخرب كل شيء كمادة لا كعنصر كيمياوي كذلك الاملاح .. (غير ان الرطوبة والاملاح قضت على الكثير من آثارنا العظيمة) لنفترض ـ مثلا ـ بعض الالوان التي تحتوي على مادة الرصاص ، انها عرضة للاسوداد ، وذلك لتفاعلها مع مادة الكبريت ـ وان كانت ضئيلة ـ الموجودة في الجو ..

ـ كيف تتحاشى ذلك ؟

ـ نستعمل الالوان الجيدة الصنع والتحضير ومن جهة انتاجية يعتمد عليها ..

وشيء آخر : هناك الوان بحكم تشكيلاتها الكيمياوية على الفنان ان يتحاشى مزجها عشوائيا ..

● ـ مثلا ؟

ـ لون به رصاص وآخر به كبريت أو زرنيخ ، أو ثالث به نحاس، واكثرها من أملاح معدنية أو كيمياوية، فالتفاعل هنا ، كيمياويا ، سيعرض هذه الالوان الى الفساد ، مثل : الاسوداد أو الاصفرار وتغير اللون جوهريا ..

وهناك بعض الالوان تكون لهذا السبب وبسبب كيمياويتها غير ثابتة عند تعرضها الى ضياء ساطع) أو الشمس) ..

أما جمال الواسطي فمن يقول انها تاثرت بالشمس ان لوحاته الموجودة في الكتب ظلت محفوظة في أحسن متاحف العالم ومكتباتها الكبرى .. ، حقا دقيقا .. ولان الوان الواسطي كان يحضرها بنفسه ، ثم ان الوانها ليست كلها نباتية .. بل فيها الوان ترابية، لذا فالجمال لا تتأثر بالشمس وحدها ، بل اللوحة كلها .. صحيح ان الالوان النباتية ضعيفة ، وهي ليست ثابتة كالالوان الاخرى ، لكننا لا نستطيع ان نبرهن على ان هذه الصورة أو تلك قد تغيرت ، ان لم نكن قد شاهدناها في الاصل ، (بعد الانجاز مباشرة) .. لكننا نعتقد بانها ظلت كما هي ، لان الفنان الواسطي حضر الوانه بدقة فائقة ..

أما اذا كان الورق المستعمل في المقامات غير معمول بصورة جيدة فانه قد يسبب بتلف الالوان اننا اذا لاحظنا المنمنمات الفارسية القديمة فاننا نراها وكانها عملت قبل ساعات فقط .. »

[ربما فات الفنان فائق حسن ان يجيب على المسالة الاخرى التي يتضمنها معنى السؤال : التأثير بالشمس ليس بمعنى محو الالوان ، بل العلاقة بين الشمس (كدرجة لونية) وبين اللون (الزيت) كمادة ففي الجزء الخاص بالظل ، تكون درجة اللون غيرها في الجزء المعرض للضوء في تكوين اللوحة ..

عند الانطباعيين ـ مثلا ـ « يعود اهتمامهم باللون والظل الى البحوث الفيزيائية التي قام بها بعض العلماء آنذاك على الضوء ، والى الفكرة القائلة: بأن الجسم ذي اللون الاصلي المعين يحدث ظلا مكونا من لون فرعي هو خليط من اللونين الاصليين الباقيين وعلى هذا فان ظل اللون الاحمر سيكون اللون الاخضر وظل الازرق هو البرتقالي وظل الاصفر هو البنفسجي على أساس ان الالوان الاصلية هي الاحمر والازرق والاصفر ، أما الالوان الفرعية فهي البنفسجي (احمر + أزرق) والاخضر (أزرق + أصفر) والبرتقالي (أحمر + أصفر) ...»

التتمة في العدد القادم

بلند الحيدري

معرض الكمالي

ثنائية الشعر والرسم

شفيق الكمالي

هل كانت المفردة على ما اتسع لها من قدرة على التعبير عن ادق المشاعر الانسانية قاصرة عن الافصاح عن كوامن شاعر مجيد كانت له فرادته في لغته الخاصة ووضوح مداليلها .. ؟

ربما .. ولكن كيف يمكن للون وخط ولدا بين يديه عاريين ان يهباه ما لم تهبه اياه الكلمة الملأى بغنى دلالاتها عبر معايشتنا لها معايشة اتسعت لكل جوانب حياتنا الحضارية والانسانية.

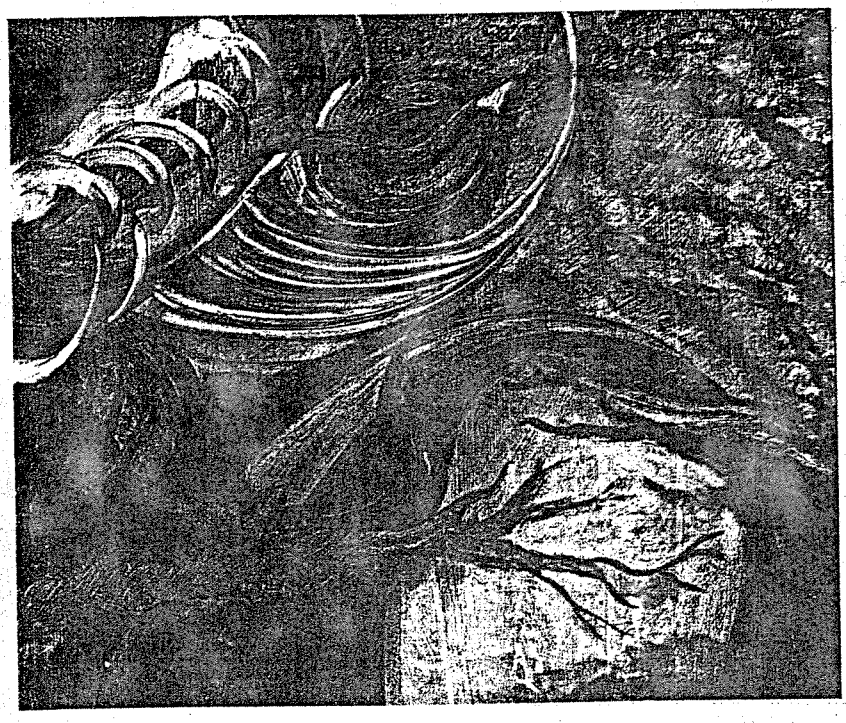
ورغم انني لست على كثير معرفة بتلك الدوافع الذاتية الخاصة التي دفعت بالعديدين من الادباء والشعراء الكبار في العالم الى ان يستبدلوا في بعض لحظات حياتهم القلم بالريشة والحبر الازرق بالحبر الصيني ليعبروا بوسائل الرسم من لون وخط وشكل ما لم يتح لهم التعبير عنه بما كان ان توسلوا به من قبل من وسائل الاديب والشاعر، لنقع الى جانب طاغور الشاعر والمسرحي الى طاغور الرسام ، وكذلك الامر بالنسبة لبوشكين وليرمانتوف وغوته وكوكتو ووليم بليك وجبران خليل جبران ، وغيرهم كثر ممن كانوا على مثل تجاربهم .

اقول رغم انني لست على كثير معرفة بامر ذلك كله ، فلا بد لي من ان افترض ان ثمة نزوعا لدى كل من اولئك الادباء والشعراء الى ان يستنبطوا وسائل اخرى للتعبير عن بعض كوامن انفسهم مما ضاق عن التعبير عنها ادبهم وشعرهم، ولعل وراء ما تستجد اليوم في مجالات الفنون المعاصرة من محاولات للدمج ما بين الشعر والنثر، والقصة والقصيدة والرسم والنحت ، والغناء والكلام المحكي ، ومسرح الدراما والغناء والشعر، وما بين التصوير الفوتغرافي والرسم ، والكتابة والصورة ، لعل وراءها تفسيرا لهذه الرغبة لاكتشاف الوسيلة الاكثر قدرة على التعبير عن شمولية انساننا المعاصر ، وتجاوز ذلك الاحساس بالقصور الذي عبر عنه بتهوفن في رسالة لاحد معارفه عام 1817 ، وهو يصف ذلك الاحساس بالضيق لان الموسيقى ليس لها الا ان ترسم صورة مبهمة لتلك العواطف المتداخلة التي تكمن وراء الانغام والايقاعات فيقول «ان وصف صورة ما امر يتعلق بميدان الرسم، وفي هذا المجال يستطيع الشاعر ان يعد نفسه محظوظا اكثر من ربة الموسيقى ذلك لان اقليمه ليس محدودا محدودية اقليمي في هذا المجال » وربما كان لهذا الاحساس ان دفع به لان يبتدع حركة خامسة لسمفونيته التاسعة في مسعى لان يكون له من شعر «شيللر» مرمى في تاكيد مضمون معجزته الموسيقية تلك .

ان الكلمة في ادق معناها لا تخرج عن كونها صورة نصف تجريدية ما دام «الرجل» يعني كل الرجال و «الزهرة» تعني كل الزهور، بينما لا يكون لاي منهما كذلك في الرسم الذي لا بد وان يؤكد شيئا من خصوصية ذلك الرجل وتلك الزهرة ـ هذا اذا استثنينا الخوض في مخاوض البحث في المفاهيم الفلسفية للزمن والمكان في الفنون ـ وحتى في حيز التجريد الشكلي الخالص ، فالمربع والمستطيل والدائرة والخط الشاقولي والخط الافقي تبقى في حدودها كمفردات تقوية ذات دلالات مبهمة ، اقل اثارة منها وهي اشكال مرئية ، وان لها ان تثير انفعالنا العميق بها باثر من تعاملنا الحسي معها ، فالمربع لصرامة اضلاعه واتفاقها بالطول يشعرنا بالضيق ، بينما يمدنا المستطيل بمشاعر الراحة عبر نسبه الذهبية ، ولذلك لم يكن غريبا ان نستعين به في تصميم دور سكنانا وابواب ونوافذ بيوتنا وكتبنا وصحفنا ، اما الدائرة فهي بشكلها الموحي بقدرتها على التدحرج المستمر تثير فينا احاسيس كثيرة بالقلق وعدم الاستقرار وذلك شان الخط الشاقولي الموحي بالتعب ، على عكس ما يهمنا اياه الخط الافقي ، وعلى مستوى الفن المعماري «فالمكعب ـ كما يقول جوزيف هنت ـ يعبر عن الثبات مهما كانت مادته او استعمالاته والكرة عن المساواة والحلزون عن الطموح، وتكرار الاعمدة عن الحركة » . فان اضيف الى القيمة التعبيرية لتلك الاشكال وللالوان كتجريدات ، مرمى في صفة في الطبيعة او الناس او الاشياء ، اندمجت بشمولية حقيقتها من ناحية وبمسعى الفنان لان يعيد بناءها على الشكل الذي يخرج بها من حياديتها بتعبيرية عضوية تشدنا الى ضرب من العلاقات المتداخلة والى ان ندرك ما كان لها ان تتفاضل به على غيرها من الفنون في بعض مقوماتها الاساسية ، وهو ما ذهب ببعض علماء النفس والاجتماع الى ان يفترضوا بان اللغة البدائية التي اعتمدت الرسم كانت اكثر مكنة على الاثارة الانفعالية من تلك التي انتهت اليه في لغة الكلمات، وان نقول ما نحتج به في الطفل الذي هو اكثر انجذابا الى التعبير بالرسم منه الى التعبير بالمفردات ، اذ يفضل ان يرسم صورة لابيه او امه على ان يكتفي بكتابة ما يؤكد علاقته بهما في كلمتي «بابا» او «ماما» .

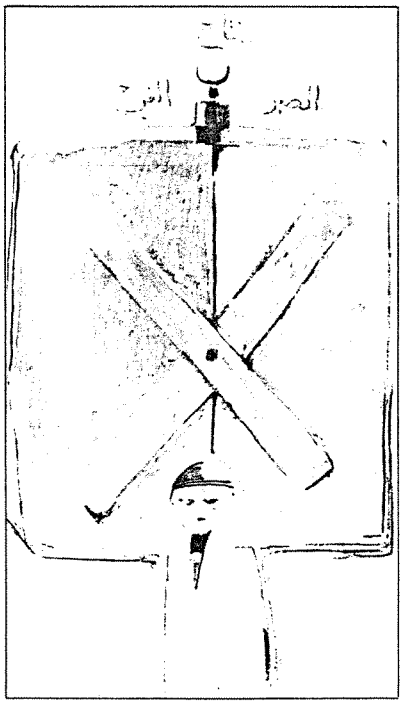
وعبر هاتين اللغتين ، في الكلمة وفي الصورة، في الشاعر وفي الرسام ، قدم لنا الاستاذ شفيق الكمالي معرضه الثاني في متحف الفن الحديث ببغداد في الاسبوع الاخير من شهر كانون الثاني المنصرم ، محاولا ان يستخدم رصيد ذاكرته العينية التي طالما اغنت شعره بالصور في تشكيلات عضوية ذات تعبيرية مكثفة ، فكان لنا في غير صورة من صوره ما ذكرنا بالشاعر الذي في الرسام والرسام الذي في الشاعر .. وفي عدد من الحوارات التي عقدته معه بعض صحفنا حاول ان يشير الى مسعاه في هذا المجال حين قال : «الشعر يفيد اللوحة اذا كان الرسام يفهم العلاقة بينهما» وحين اردف ذلك بحوار آخر قال فيه : «احس انني ارسم بطريقة شعرية» ولكي يتاكد في وعيه بهذه المزاوجة يقول : «في الرسم اعيش تماما كالشعر حالة معينة فقماش اللوحة هو في مواجهتي له كالورقة البيضاء يمنحني فرصة الانفعال مع فضاء صاف».

ان هذه الثلاثية ـ قماش اللوحة ، الورقة البيضاء ، الانفعال ـ كانت مرماه في ان يتحقق من خلالها في الفنان الذي اراد ان يكونه على غير كثير رغبة في ان يحدد نفسه في نهج انطباعي او سريالي او تجريدي ، فلقماش والورقة البيضاوين ان يتوزعا انفعاله ، وبحيث يصير احدهما جزءا متمما للاخر ، وحيث لا تكون الصورة ترجمة او بديلا عن قصيدة بل قصيدة لا يمكن ان يفصح عنها الا بصورة ، ولذلك كله فقد تباينت اساليبه في هذا المعرض، وكادت احدى لوحاته ـ الخريف ـ ان تصير جزءا من بستان لما تناثر عليها من اغصان واوراق يابسة وحشائش .. انه لا يرغب في ان يتحقق في اسلوب معين بقدر ما يرغب في ان يكتشف او يخترع الاسلوب المناسب للتعبير عن طبيعة انفعاله بامر ما ، بل انه لينسى كل ما تعلمه في قاعات درس الرسم متعمدا ليمد من حريته متجاوزا كل مفاهيم فناني النهضة القائمة على المحاكاة والمقارنة، فنحن كما يقول بيكاسو «عندما نعشق امراة لا نلجا



الى ادوات لقياس هيئاتها ، فنحن نحبها بمساعدة اهوائنا ، ونحن بالتالي امام خيارين في ان نحب اعماله اولا نحبها بسبب من اهوائنا تلك ، فاذا كانت العناصر المنسجمة مع الشعور التصويري هي الاساس لدى الفنان التقليدي فان العكس هو الصحيح لدى الفنان التعبيري الذي يسعى جاهدا لان يجعل من الالوان والابعاد وتراكيب الحجوم وتشويه الاشكال وتحريفها معنى لفرض مفاهيم جديدة للعلاقات بين الاشياء من خلال قدرته على الانتقاء في الذي يفرض خصوصيتها، فشجرة السرو لفانكوخ يمكن ان تنبت الا في لوحته تلك ، وكذلك مسيح غوغان ، ووجوه بيكاسو المتكسرة فوق بعضها البعض . وشخوص هنري مور المتناقضة بين حجوم رؤوسها واجسادها ، وشخوص جياكومتي فارعة الطول ، وتفاصيل نصب الحرية المزاوجة ما بين التشخيص والتجريد ، وشقوق جدران شاكر حسن ، فهي بقدر ما تفرض عليك الفتها تفرض عليك معنى غير مألوف تها ، وتدفعك اكثر فاكثر للغوص فيها لادراكها في هذا المزيج ما بين الصورة والقصيدة .

لقد رأينا كيف يجاور شفيق الكمالي بين شكلين متناقضين ، او متباينين، كالمرأة والشجرة، بل كيف يدمجهما ببعض على غير رغبة منهما ليفجر من خلالهما ذلك الوهج الذي لا تنفك تتحدث السريالية كاحدى ضرورات بنائها المدرسي ، حيث يحتفظ الرمز باقصى خصوصياته الذاتية مع ما تبذل من جهد في استقرائه وادراك كل احتمالاته الذهنية ـ يصف اندره بريتون النهج السريالي بقدرته على الجمع ما بين الشاعر والفنان والناقد ـ ..وهو في حين آخر يثير انفعالك بلوحة ثانية من خلال شحنها بحركات لولبية شديدة العنف ، تختلط فيها الالوان والخطوط وتتفجر كشلالات ضوئية تجرف كل ما يقع امامها من وضوح



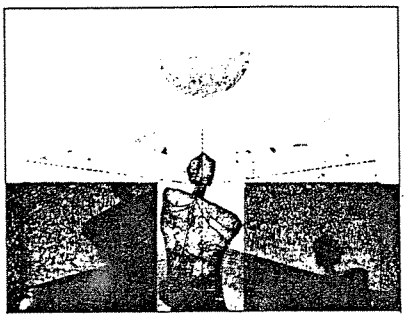
تشكيلي ليكون لها ، وفي معنى حركتها العنيفة، ان تفرض غاية مرماها بدلالتها الحركية التي تستمد طاقتها من الفعل ورد الفعل الذي يوازيه ويتجه به اتجاها مضادا له .

بينما هو في غيرهما ـ مشروع صورة ـ يتلمس نفسه بحذر شديد في تلك القدرة الادائية على استغلال جزئيات اللون الواحد وطرحها في تدرجات ومستويات لونية متعددة ، وكل درجة من اللون الواحد توحي بالتي تليها وتتواصل معها في موجات طويلة ، محاولا انشاء علاقات جمالية ضمن انسجام لوني موحد يتولى شؤون الصورة كلها ويركز جماليتها في تكيف كل اجزائها مع الاجزاء الاخرى بشكل مباشر ليؤدي الى استقرار كليتها من حتمية علاقة تلك الاجزاء . ، على العكس مما تاكد في الكثير من اعماله التي يبرز فيها بوضوح قاس الصراع ما بين الالوان الباردة والحارة في جهد لاستغلالها في اضفاء الطابع الدرامي عليها ولحد يكاد اللون ان يصبح فيها صفة او رمزا لرؤية اجتماعية تقوم على عرف في تفسير الالوان تفسيرا نفسيا او اجتماعيا ، وذلك بالاضافة الى سعيه لاستخدام قيم الحرارة والبرودة في الالوان ونتوءات ضربات فرشاته لخلق ابعاد مختلفة ذات بؤر متعددة ، تكون احيانا متمركزة في شكل وحينا في حركة لونية ، واحيانا في كتل مبهمة تبتلع نفسها من الداخل .

واللون عند الاستاذ الكمالي يشكل اساسا مهما في اعماله ، يشد به الى نزعة انطباعية اصيلة لا تني تشير الى نفسها في غير معنى من معاني القيم الجمالية التعبيرية .. وقد يسرف في بعض الاحيان في التاكيد عليها بغية ابراز المعنى او المضمون الذي يريد ان يومي اليه كما في صورة «حلم» حيث يكاد اللون الازرق ان يستجمع في نفسه الدلالة المقصودة في مفهوم الحلم لما يوحي به هذا اللون من برودة وبعد مكاني .. وفي بعض لوحاته قد يتحول الرمز الى استعارة لشدة بروزه في الغرض المرجو في الدلالة المعنوية كالكوفية في صورته «الخلاص» والطفل والمصباح في صورته «انتظار» والقيود في عدد من لوحاته .. ولن يفوت المتامل في لوحاته ان يستخلص من تاكيده على «المراة» في اعماله ما يحملها من اشارات رمزية تتواصل من لوحة الى اخرى وبابعاد ايحائية متعددة ، فهي رمز للعطاء والديمومة متمثل بكينونتها الفيزيولوجية ، وحينا رمز للضعف ، واحيانا اخرى يحملها استيحاءات من اعراف اجتماعية وتراثية اليمم من خلالها موقفا فكريا منبثقا من رؤية اجتماعية ثورية خاصة ، وكثيرا ما تتوزع رموز متعددة اجزاء مختلفة من صورتها المتمثلة في اللوحة بحيث يكون لكل منها بعد فكري في اشارة او ايماءة وعبر ارتباط تلك الاجزاء باشكال جزئية كالقيد الذي يشد رجليها ، والحركة المترفعة في راسها .. الخ .

ويبقى لنا ان ان نقول بعد ذلك كله ، ان الاستاذ الكمالي كان في معرضه هذا، نموذجا للفنان الملتزم الذي ادرك كبر المهمة الملقاة على عاتقه في المحافظة على القيم الفنية الجمالية ، والقيم التعبيرية الاجتماعية والسياسية عبر توازن دقيق يقي اللوحة الفنية من مغبة الوقوع في اسر الرموز الجاهزة التي تصير المباشرة فيها ضربا من التصريح العلني الذي لا بد وان ينال من عفوية اللوحة وجماليتها ، ويحول الاهتمام بها كانجاز فني الى الاكتفاء بتقويمها على اساس من مباشرتها في التصريح عن مضمونها ، فاذا كان صحيحا ان مهمة الفنان كما يقول «هيجل» هي الكشف عن الحقيقة فمن الصحيح ايضا كما يقول هو نفسه ، التاكيد على الصياغة الفنية ، بحيث تجتمع للوحة ما ينبهنا الى مضمونها وما يعمق مشاعرنا الجمالية بها في آن واحد، فطريق الفنان الاصيل هو ان يدرك الكيفية التي يكتشف بها اسلوبه لان يستوعب العالم استيعابا فنيا من خلال معايشة صادقة للواقع ، ومعاناة حقيقية لاشكالاته وتطلعاته ، وايمان بحقه في التعبير بحرية فنية تامة عن ذلك ، ليكون لنا بالتالي ان نعني المبدع في بعديه في الشاعر والفنان وان نقتنع اكثر فاكثر بضرورة التلازم ، بين الرؤية الادبية والرؤية التشكيلية ، وان قيام الشاعر في الصورة ليس نيلا منها كما يدعي بعض الموغلين بالنزعة التجريدية .

معرض الكرافيك للفنانين العرب



بعد اتصالات امتدت شطرا من عام 1977 ، استطاع المركز الثقافي العراقي في لندن ان يجمع مختارات من اعمال الفنانين العرب في فن الكرافيك، وان يقدمها لجمهور لندن في كانون الثاني من عام 1978 ، موزعة على فناني الاقطار العربية التالية :

مصر : احمد نوار ، حسين الجبالي ، كامل امين عواد ، الدكتور ماهر رؤوف .

العراق : هاشم سمرجي ، يحيى الشيخ ، سهى شريف يوسف ، سامي حقي ، عصام السعيد ، فائق حسين ، صالح الجميعي ، ضياء العزاوي ، رافع الناصري ، مهدي مطشر .

الكويت : منيرة القاضي .

المغرب : الهاشمي عزة ، محمد المليحي ، لطيفة التيجاني .

السودان : عمر بشارا .

سوريا : غياث الاخرس ، مروان قصاب باشي .

تونس : محمد القويدر التريكي .

اليمن : فؤاد الفتيح .

وقد نقلت مجموعة تلك الاعمال الى بغداد ـ بعد ان انتهى امد المعرض في لندن ـ ليفتتح في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث مساء السابع من آذار 1978 .

ولعل اهمية هذا المعرض ـ الذي ضمت اعماله الى المجموعة الدائمة في المتحف الوطني بعد شرائها من قبل وزارة الثقافة والفنون ـ نقول ، ان اهمية المعرض تنبع من تجميع تلك الطاقات العربية المتناثرة وتقديمها ضمن اطار مشترك لاول مرة ، ذلك «ان تنوع نتاجات هذا المعرض (اسلوبا وتقنية) على الرغم مما في بعضها من تركيبات ثقافية وفنية قريبة في شكل ما من التجارب العالمية المعاصرة، فان هناك عناصر اساسية مشتركة تقودنا الى ما يحاوره الفنان العربي من افكار ياتي تميزها ليس من خصائصها المستمدة من عناصر ذات علاقة بالتراث الحضاري الوطني وحسب ، وانما مما تخلفه من شروط ثقافية وفنية تقودنا الى وسيلة تعبير ذات مميزات وطنية . » كما جاء في مقدمة الدليل .

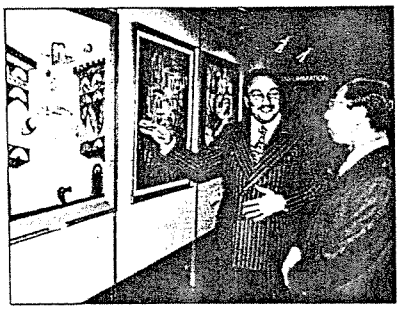
وجاء في الاضاءة التي كتبها الفنان ضياء العزاوي في هذا الدليل : ان «التنوع الذي يحكم التجربة التشكيلية العربية هو مؤشرنا لمعاينة هذه المجموعة ، ويعني هذا بين ما يعنيه ، ان اختلاف الافكار قد حتم وجود عناصر فنية لها اكثر من جذر ثقافي معاصر الا انها تظل عناصر متماسكة وضمن تقنية التجربة نفسها ، الا ان ما يميز بعضها عن الآخر هو مقدار ما تحيلنا اليه من خصائص اسلوبية او فكرية تناقش تقاليدها الثقافية والفنية بهوية واضحة الانتماء، وهو الشرط الذي يحاوله الفنان العربي تعبيرا عن سعيه لتاسيس بنية فنية متميزة لا بافكارها وحسب وانما بعناصرها ايضا .

معرض الفن العراقي في اليابان

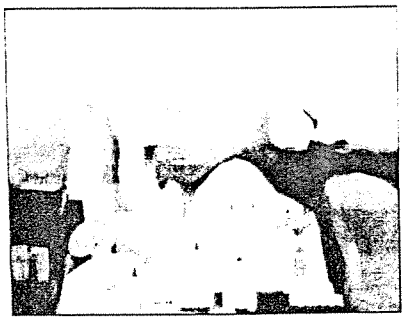
كان معرض الفن العراقي المعاصر في اليابان، آخر حلقة في سلسلة المعارض التي نظمتها دائرة الفنون التشكيلية خارج القطر لعام 1977 . وقد افتتح هذا المعرض برعاية الامير ميكاسا في صالة عرض خاصة في طوكيو، وحضر حفل الافتتاح السيد السفير العراقي وعدد من رجال الفن والصحافة والاعلام اضافة الى اعضاء السلك الدبلوماسي العربي والاجنبي وبعض البرلمانيين اليابانيين واعضاء السفارة العراقية في طوكيو .

ضم المعرض (50) لوحة فنية تم اختيارها من المجموعة الدائمة في المتحف الوطني للفن الحديث، ومثلت ابرز الاعمال الفنية التي انجزت خلال الاعوام الاخيرة ، خلافا لقاعدة التمثيل التقليدية التي كانت تعتمد التسلسل الزمني اساسا في تقديم المعارض الخارجية .

وانسجاما مع هذا التوجه ، يمكن للمشاهد الياباني ان يتعرف على الفن العراقي من خلال النماذج المختارة لاعمال فنانيه .. انها تجربة لارتياد آفاق جديدة ، لعل ردودها الايجابية خير جواب على نجاحها .



معرض نوري الراوي في :



المركز الثقافي العراقي بلندن

القرية .. الارض .. الوطن ، حملت قصائدها اللونية سبع عشرة لوحة فنية وثماني تخطيطات لقصائد الشاعر عبدالوهاب البياتي في ديوانه : « قمر شيراز » ، وضمها معرض صغير قدمه المركز الثقافي العراقي في لندن في اطار نشاطاته الفنية .

الفنان يقول : «هذه اللوحات .. آثرت ان امجد فيها روح القرية وشميم ترابها القديم ، واهبها صوت الداخل ونشيده ، ثم اجعل من تواترها الزمني ، لتلك الميلوديا الخفية من نبض الحياة المستمر . وهي ، بهذه الصيغة ، تحمل منظورين احدهما يكمل الاخر ويناظره في نفس الوقت .

انها لون من الوان المكابدة التي يعانيها فنان هذا العصر ، حين يمارس تقطيع الزمن في مجاهدة ذاتية لوضع غائب في مدار الرؤية النقية للاشياء ، وهي ، بمعنى ما ، انطلاق للصمت باثارة الكوامن اللامسموعة فيه ، وتفجير للالوان بكل حرارتها المجازية ، ثم اطفاء الملتهب منها عند حافة عالم هو الواقعي وهو الخيال في آن واحد .

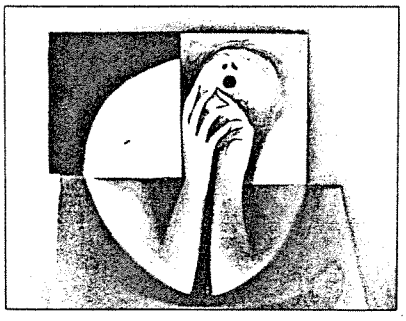
راكان دبدوب في معرضه الشخصي الثالث عشر !

اربع وعشرون لوحة ، تحمل اسماءها وعلاماتها ووجوهها ايضا علقت على جدران قاعة جواد سليم في المتحف الوطني للفن الحديث ، وافتتح معرضها في آذار ، ثم اختلف اليه المشاهدون ، عابرين ومتاملين وناقدين ، فما الذي وجده هؤلاء في المعرض الشخصي الذي حمل الرقم (13) ؟

الفنان راكان، خصب الانتاج، متنوع التجارب، مؤثر للعزلة في مشغله بمدينة الموصل ، يوازن بين عمليات النحت والرسم، فيؤثر اولهما على اخيرهما بشكل واضح حين تفقد اشكاله الموحدة المتوازية ليونتها البلاستيكية فتغدو قطعا معمارية او وجوها

لشكل نحتي تحطم في يوم من الايام ، فصار معاني ورموزا يحاول الفنان أن يضع لها أسماء تعبر عن أبعادها النفسية .

في معرضه الاخير هذا، حاول أن يجعل للاشكال الرصينة القاسية الحدود ظلالا ، ويداخل بين الزوايا القائمة فيما يضعه لها من أقواس وحنايا تدنيها من لطف المعاني التي انتقيت لها انتقاء من مفردات العصر، فتوصل الى اول نقطة تحول تنبىء عن ولادة شيء جديد في المستقبل. ولعل خير الاعمال التي قدمت في هذا المعرض ، هي لوحة : « انسان معاصر » ولوحة « المعاناة » التي لا يمكن ان تطول حتى اذا طالت تاؤها كما جاء في دليل المعرض !.



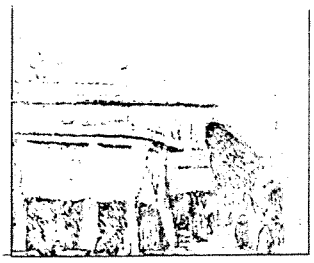
« لبنان الجرح »

معرض عراقي في فلورنسا

خمس عشرة لوحة ، مقاتلة ، غاضبة ، احتجاجية ، ينبض فيها قلب لبنان العربي ، ما كان اجدرها بحمل صرخات التحدي ومواقف الصمود والمجابهة ، لكل القوى الغاشمة التي ارادت اختراق قلب لبنان .

عبدالله سالم ، وموسى الخميسي وآزاد أحمد ، فنانون عراقيون شباب ارادوا ان يحملوا جرح لبنان النازف الى اوربا ، فاقاموا معرضهم في مدينة فيرنس «فلورنسا» التي احتضنت كل روائع الفن في عصر النهضة .

وفي القاعة الرئيسة لمقر الحزبين الاشتراكي والشيوعي في المدينة ، تم افتتاح المعرض في 1978/2/25 برعاية السيد السفير العراقي ، وحضور السيد ليليو باسو عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الايطالي وعضو الهيئة الادارية للاتحاد الوطني لطلبة العراق – فرع ايطاليا ، وممثل الاتحاد في مقاطعة فيرنس، وعدد من الطلبة العراقيين في المدينة والايطاليين من رجال الصحافة والفن والمدعوين .



اكرم شكري / المعرض الشامل

في 78/3/18 كرمت وزارة الثقافة والفنون رائدا آخر من رواد الحركة التشكيلية العراقية هو الفنان أكرم شكري (1920) . فانجزت دائرة الفنون التشكيلية / المتحف الوطني للفن الحديث / معرضا شاملا للفنان احتوى على (18) لوحة من اعماله المعارة و (25) لوحة من مجموعة الفنان و (15) لوحة من مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث .. كما اصدرت مطوية وملصقا بالمناسبة ..

ويعتبر الفنان أكرم شكري (اول مبعوث لدراسة « فن الرسم ») سافر الى انكلترا في عام 1930، حيث أكمل دراسته في الرسم والنحت بكلية «سليد سكول» بلندن .. ثم نال زمالة اخرى ممنوحة له من منظمة اليونسكو (1954) زار خلالها : ايطاليا ، النمسا ، المكسيك ، الولايات المتحدة الامريكية .

واقام معرضه الشخصي الاول في معهد الفنون الجميلة عام 56 (ضمن مهرجان الفن العراقي) .

عضو مؤسس في « جمعية اصدقاء الفن » (1941) ، شارك في عديد من المعارض ..

تقول مقدمة المطوية : «حين يقترن تاريخ الحركة التشكيلية في العراق باسم أول مبعوث لدراسة فن الرسم، تكون هذه البداية – الاشارة ، أول انعطاف نحو الفن باعتباره ظاهرة ثقافية ترتبط بموجبات العصر وبقاليده الجديدة .. ومن هذا المفترق الزمني يبدأ الفنان اكرم شكري وهو يحمل افتراقه عن مدرسة عبدالقادر رسام..

ولكن سني الكشف وارتياد المجاهل لم تبدأ حقا الا في مطالع الاربعينات » حيث يبحث الفنان عن « بعض الحلول التكنيكية لمشكلاته الفنية » ..

وبعد عودته من رحلة اليونسكو « يمارس ذلك التكنيك البولوكي » الدرامي في عدد من لوحاته .. ولم تطل هذه الفترة ، التي انجز خلالها بعض اعماله التي نفذت بالوان البيروكسالين كلوحته « حوا » .. ثم استمر في تجاربه حتى انزوى لتفرغه الخاص .. وقد تاثر بحالات مرضية حالت دون تواصله الكامل ..

معرضان للنحات جمال السجيني

كانت التماثيل الفرعونية ، تنمو كاشجار الاساطير ، وتمارس وجودها من خلال النحت الحديث الذي امتد عبر مدرسة مختار حتى مشغل جمال السجيني الذي غص بالنحوت الصغيرة والكبيرة ، وانتهت به أو كادت تلك الاسلوبية الاتباعية التي تمزج بين الفن الفرعوني والعربي وتزاوج بين الواقع والخيال.

فن السجيني اذن ، مثل مرحلة هامة في تاريخ الفن المصري الحديث ، واوجد ما يشبه أن يكون تيارا تقليديا في النحت ، استطاع من خلاله ان يجد للاشكال المصرية حجومها التي تناسبها ، فيضعها في أجوائها المحيطة غير بعيد عن مملكة الضوء والحب .

وهكذا أصبحت اعماله آصرة حميمة بين جيلين : جيل الرواد ، وجيل الشباب الذين تتلمذوا عليه في كلية الفنون الجميلة .

كانت رموز مختار تعبر عن ثورة 1919 ، وكانت رموز السجيني تحمل ايقاعات العصر واحتدام احداثه . وبين هذه وتلك ، كان السجيني يغترف من الحياة المصرية في آفاق الريف واعماق المدينة ، ما يمنحه قدرة التعبير عن حياة الشعب بكل مواد الارض التي تناولتها يده : الحجر ، والجص والنحاس ، والبرونز، والخزف والالوان ..

وانتهت رحلة هذا الفنان العربي عند مطلع هذا العام ، ليقف تاريخ كفاحه الفني شاهدا عدلا على نضاله الطويل في خدمة الحقيقة الموضوعية مقروءة ومنظورة في معرضين اقيما له مؤخرا ، في كلية الفنون الجميلة حيث كان يعمل مدرسا ، وفي منزله بالزمالك .

الاعمار

معرض 19 لجمعية التشكيليين

ها نحن ندخل في مساء السادس من آذار، قاعة جمعية التشكيليين العراقيين لنشاهد معرضها السنوي التاسع عشر ... انها لمناسبة .. ولقد كانت هذ المناسبة قبل اعوام ، تشكل بحد ذاتها حدثا مؤثرا يهز الوسط الثقافي في بغداد ، ويغري أكثر الاقلام سكوتا بالتحرك على صفحات الورق . ذلك لانه وسط كل التشكيليين الذين يطمحون الا يكونوا أو تكون اسماؤهم في الظل ، وانتهى به الامر في السنوات الاخيرة .ان يتحول الى ملجأ لكل عمل اعجزته قدرة التميز على أن يكون في بيت أو متحف !

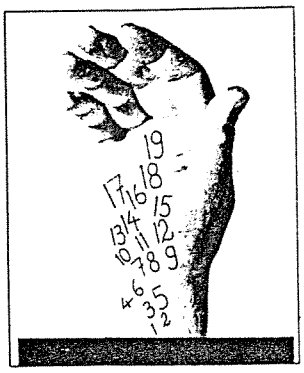
ومع اننا نسجل هذه الحقيقة باعتبارها ظاهرة صاحبت تلك المعارض السنوية ، فنحن نسجل ايضا بان المعرض الاخير حمل شارة التميز على سابقه بما ضمه من اعمال جادة تدعو للتامل والمناقشة ، رغم اننا نعلم بان طاقة العمل الابداعي للفنان ، اضحت موزعة على المعارض الشخصية ، من جانب ، ومعارض المناسبات الوطنية والقومية من جانب آخر ، ولم يعد لمعرض الجمعية من نصيب في هذه الفترة الا بمقدار ما تسعفه به رمزية المشاركة .

اقتسمت المعرض مجموعتان كبيرتان من الفنانين ، تميزت اعمال المجموعة الاولى بخصوصيتها وتفردها ، وهي المجموعة التي استطاعت الحركة التشكيلية في العراق ان تؤكد انتقائيتها عبر كثير من المعارض والتجارب وموجات النقد ، ويمكن لفناني هذه المجموعة ان يؤلفوا باعمالهم معادلا منطقيا لتلك الكتلة الهابطة التي مثلت باعمالها تخلف البعض وقصور البعض الاخر عن التوازن مع المسيرة ، وهو امر ينطبق مع منطق المسلمات الذي درجت عليه الجمعية منذ تاسيسها في عام 1958 حتى اليوم ، لأن حق العرض مباح لكل عضو ، ولأن فرص العرض قليلة ، ولأن مهمة الجمع بين الاعمال المختلفة القيم والمستويات اصبح امرا تقليديا يتصل بتاريخ الجمعية ، ويغلب ان يكون مشلبة تعليمية من مثالبها ، وهذا الامر بالذات ، ابعد كثيرا من الفنانين عن ساحتها ، وجعل من معرضها السنوي رمزا من رموز الفن تقدمه كل عام للجمهور لمجرد ان الانقطاع عن عادة مالوفة يستثير كثيرا من الاسئلة ويثير كثيرا من المخاوف !

ولأن احدا من الذين اختلفوا على هيئاتها الادارية لم يجرؤ أن يغير من هذا التقليد ، او يضع ديناميتا ناسفا فيه ، لأن احدا لا يجرؤ ان يقف أمام الهيئة العامة ملوما محسورا حينما تحين ساعة الحساب آخر كل عام .

وهكذا يكون المعرض السنوي تماما ، كحاطب ليل ، تقع بيده التوكة والجزلة والزوانة !!

المعارض الوحيدة التي تجلت فيها قدرة الجمعية على تفجير الطاقة الحية والمبدعة والمقاتلة لدى شباب الفنانين هي المعارض التي قدمت فيها «بوسترات» الدم والشهادة للانسان في تل الزعتر ولبنان ، وحبذا لو كان يقوم شيء من هذا النوع في معرضها السنوي ، وينتهي الامر بتراضي الفرقاء من اعضاء الجمعية الى حافة الرفض الحازم لكل ما هو معد للسوق ولتطمين الهوايات حسب .



لقد كان المعرض محسوما بخط فاصل عريض كالسيف ، وكان هذا السيف بتارا حين وضع حق الفن في جانب ، وحق اللافن في جانب آخر، وهو اختيار تفرضه طبيعة الحركة الفنية ذاتها حين تنخل، وتجوهر، وتفرز فتبقي ما هو صالح للتاريخ ، وما هو عكس ذلك للنسيان .. فهل يجدر بنا ان نعرف ذلك اليوم قبل الغد ، فنتداركه ونعالجه ، ونضع الحلول العاجلة له، فلا نقع بالخطأ كما وقعنا وما زلنا ؟

انه سؤال تقتضي الاجابة عليه معركة ، ولا منجاة من وقوع هذه المعركة في يوم ما !

« الرواق »

وجيه نحلة أمام اختيار واحد

في مطلع هذا العام ، اقام الفنان اللبناني معرضا شخصيا في باريس ، كان المعرض كبيرا، والضجة التي اثيرت حوله كانت اكبر .. ولعل في هذا كل الخير للفن العربي ..

غير ان الحوار الذي جرى معه اخيرا في لبنان ينتهي بنا الى موقف آخر يختلف عن حوارنا معه في بغداد، فلقد كان صوفيا متواجدا فانيا في الذات الالهية هناك ، ومقاتلا يذيب الحروف ويشظيها من اجل لبنان ، هنا !

لقد عرفته بغداد حين تاملت كتابه الاخير ، بعين اخرى ، وكتب عنه النقاد العراقيون «ما تمنى ان تقع عينه على ما كتبوه» .

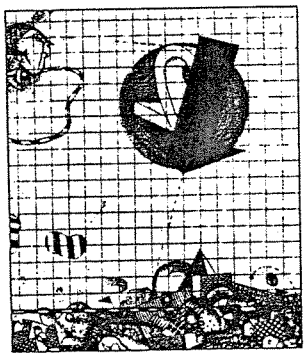
ففي مجلة «آفاق عربية» كتب بالامس : «ان كل لوحة من لوحات وجيه نحلة الاخيرة هي معركة . كان الحرف هو العنصر المحرك .. يقاتل ، يتمرد ، يحترق ، ويدور .. وهذا يعود الى كون الحرب التي مرت على وطنه لبنان قد تركت بصماتها على اعماله . لكنه كفنان وكانسان قرر ان يصمد» .

في 22 شباط 1978 قال في حديث لصحيفة لبنانية ردا على سؤالها : ـ لماذا هذه الغزارة في الانتاج ؟ ..

ـ اكره ان اعدا .. اريد ان اعطي المزيد، واشعر ان لدي مخزونا هائلا مما احلم ان افجره ، الحرف عندي يريد ان يصل الى الاشارة الوجدانية الخالصة ، بمعنى انه يريد ان يصير انا والمشار اليه وذاته في آن واحد . انظر الى كلمة «الله» كيف تتحول حروف الالف واللام الى اعمدة متجهة الى فوق .. الى اللانهاية ، وانظر الى «الها» كيف تتدور لتصير المحاق وحركة الدروشة . »

آزادور : الفن المغترب

مجموعة من اعمال الفنان اللبناني المغترب ازادور بزدكيان صدرت في كتاب بحجم الجيب صدر في روما مؤخرا ، مع مقدمة كتبها الناقد الفني «غيسيب ايبلا» تلقي الاضواء على فنه ومعلومات من حياته ونشاطه في السنوات الاخيرة .



سعديكن : الانسان ، هو المرتكز

سعد يكن ، فنان من حلب في القطر السوري ، قدم معارضه في البلدان العربية ، وفي اوربا وكندا ، حمله (الانسان) قضيته فحملها مختارا ، مؤمنا بها اعمق الايمان ..

في حوار طويل معه، كشف مواقفه، وخباياه في الفن باضاءات خاطفة ، نسجل طرفا منها في السطور التالية :

« .. اعتقد ان الفن في نهاية هذا القرن لم يعد منفصلا عن كل العلوم القائمة ، لانه بحقيقة وجوده يجب ان يكون في جوهرها .. فالسياسة والرياضيات والذرة والفلسفة لا يمكن فصلها عن أي عمل فني ، وهذا الوعي بالضرورة يمنح الفنان قوة الاستمرار في العالم » .

وحين يسأل عن كيفية تناوله للانسان يقول :

ـ ان الشكل الانساني يعطي للفنان انفعالا ما ، فالحزن او الفرح يعبر كل منهما عن شكل واحد اذ هناك دائما انسان فرح او انسان حزين . ولكنني حين اتناول هذا الانسان في اعمالي فانني لا ارتبط بشكل الانسان من خلال انفعالاته هذه ، بل احاول ان اجمع الحالة الاجتماعية ككل ضمن الواقع ، ثم الخص هذا الواقع ضمن شكل واحد في محاولة لتحميل هذا الواقع شكلا متحدا او موحدا ، وذلك على اعتبار ان هذا الشكل الجديد يجب ان يحمل بالضرورة كل متناقضات الواقع وكل انفعالاته بل وتعاساته ليعطي بدوره موقفا تجاه المجتمع وليس تجاه الفرد كواحد . »

عدد الاعمال الكرافيكية المنشورة يصل الى السبعين كان الفنان قد رسمها بين الاعوام (66ـ77) وفي مجموعها تتكشف رؤيا الفنان وعوالمه وتطور هذه الرؤيا وهذا العالم .

وفي الوقت الذي توحي لنا فيه باننا أمام فنان موهوب قادر ومسيطر سيطرة شبه كاملة على اسلوبه ، وعلى المواد التي يعمل عليها ، تكشف لنا ، من جهة ثانية ، عن خوف حائل من المدينة ومن الآلة ، ومن الحياة الحديثة ، خوف يتطور او ينمو ليتحول الى نوع من الادانة او من الشهادة على حضارة تتفكك في الوقت الذي تبدو فيه انها تزدهر وتتكامل .

المعجم الفني | اكاديمية

■ استعير هذا الاسم من أكاديمية افلاطون . وقد اطلق هذا الاسم على جماعات انسانية كانت تجتمع للنقاش خلال القرن الخامس عشر في ايطالية. وقو اتخذت هذه الجماعات شكلا أكثر رسمية خلال القرن السادس عشر . واطلق هذا الاسم على سبيل الاستعارة على مجموعات خاصة من الفنانين الذين كانوا يجتمعون فيما بينهم للدراسة .

اسس الفنان باجيو باندينلي أكاديمية في سنة 1531 في المقر الذي خصصه له البابا ليو العاشر في الفاتيكان ، واسس اكاديمية اخرى في فلورنسة في سنة 1550 .

ان اول أكاديمية للفنون الجميلة بالمفهوم الصحيح كانت قد اسست في فلورنسة في سنة 1563 من قبل الفنان فساري وكان يرأسها الكراند دوق كاسيمو وميخائيل انجلو (الغائب آنذاك) وهو يناهز الثامنة والثمانين من عمره . وقد بذل جهدا فائقا في رفع مقام الفنون الجميلة من مستواها الميكانيكي (الحرفي) لكي تكون صنوا للفنون الرفيعة .

كان القصد من اكاديمية فساري Accademia Disegno ان تكون معهدا للتدريس بالاضافة الى كونها مؤسسة تكريمية، اذ أن الهدف الرئيسي للاكاديمية كان رفع المستوى الاجتماعي للفنان .

ومع انها قد منحت عضويتها الى كل فنان معروف في ايطالية فان منهاجها التعليمي آل الى الزوال بعد فترة قصيرة من تأسيسها .

اسست اكاديمية القديس لوكا في روما في سنة 1593 وكان لها منهج تعليمي حافل الا انه لم يؤد الى شيء في النهاية . واوجدت مؤسسات مماثلة في ايطالية كاكاديمية بولونا في سنة 1598 التي عرفت فيما بعد بعلاقتها الوثيقة بالفنان كراجي. وانتشرت عادة اجتماع الفنانين برعاية نبيل متنور او ذواقه معروف للتخطيط عن الجسم الحي . وقد ادى ذلك الى ايجاد اكاديميات تدريس خاصة خلال القرن السابع عشر .

تاسست الاكاديمية الفرنسية لاول مرة في سنة 1648، على شاكلة الاكاديميات الايطالية، الا انها لم تصل الى اوج قوتها الا في سنة 1661 عندما دخلت تحت سيطرة كولبيرت ، الذي راى فيها فرصة ذهبية لجعل الفنون واسطة لتعظيم الملكية ، وقد تمكن في سنة 1664 من الحصول على نظام اساس لها يجعل منها مؤسسة تدريس بالدرجة الاولى مسؤوليتها تدريب فنانين يقومون بتنفيذ المشاريع الفنية التي كان يخطط لها . ولكولبير يعود الفضل في تاسيس الاكاديمية الفرنسية في روما في سنة 1666 كمدرسة يبعث اليها أبرز التلاميذ لتلقي تدريبا أعلى ؛ وكان في نيته ان يجعل من بوسان رئيسا لها ، ولكن موت بوسان انهى هذه الرغبة .

وصلت الاكاديمية الفرنسية أقصى مراحل قوتها تحت ادارة ليبرون الذي صار مريرا لها في سنة 1683 .

وكان للصفة المزدوجة لهذه الاكاديمية الاثر الاكبر في تكوين الاكاديميات في القرنين السابع عشر والثامن عشر على غرارها ، حيث انها كانت تتكون من فنانين معروفين ومصنفين الى درجات طبقا لفرع الفن الذين يمارسونه ، وحق العرض مقصور عليها؛ وكونها مدرسة الدولة الرسمية .

تعتبر الاكاديمية الملكية في لندن احدى هذه الاكاديميات المتاخرة ، حيث انها اسست في سنة 1768 ؛ ولكنها تميزت عن مثيلاتها بكونها مؤسسة اهلية حظيت برعاية ملكية . وكان للمنزلة الفكرية والفنية التي يتمتع بها رئيسها رينولدز أكبر الاثر على رفع المنزلة الاجتماعية للفنانين الذين منحت لهم عضويتها .

ان روح المحافظة التي كانت سائدة في اوربا خلال الجزء الاخير من القرن التاسع عشر جعلت من الاكاديميات مركزا لمعارضة الافكار الجديدة حول الفن ، ولم يعد هذا الموقف على الاكاديمية الا بالخسران ، حتى ان كلمة اكاديمي صارت رديفا للتقليد والركود والتزمت .

ان الخلاف بين هذه المؤسسة الرسمية وبين جمهور الفنانين خارجها قد أثار علاقات غير اعتيادية بين الفنان والجمهور ، وضم تناقضات في الذوق ، واوجد صعوبة في تذوق الفن الاكاديمي ، علاوة على أنه جعل النقد الفني عملا غير مثمر .

ابتدأ الفنانون مؤخرا ـ سواء كانوا داخل نطاق الاكاديمية او في خارجها ـ بالشعور بان هذا الخلاف قد أدى الى الاضرار بجميع الاطراف ذات العلاقة .

ترجمة : د. عبدالرحمن الكيلاني

الروائع / امرأة سومرية

صورة الغلاف الاخير

■ لا حصر لروائع الفن ، قديمها، وحديثها، وعملية الانتقاء لا تقف عند مقاييس الذائقة الخاصة ، بل تتجاوزها لابعاد نقدية ، يمتحن فيها المنتقي قبل الفنان ، خاصة في مجال مكشف يراد به حدودا للالتزام الذي لا حدود له وسنحرص في حدود اللامحدود هنا ، اختيار ما يمكن ان يفيد في معطياتنا الابداعية ضمن معادلة ـ التراث والمعاصرة ـ الرئيسة لتكون اختياراتنا من الروائع اضافة غير مهملة .

يقول النحات الانكليزي هنري مور عن هذه الرائعة :ـ

« اول لقاء لي مع الفن السومري كان في المتحف البريطاني حيث سحرني واثارني التكوين النصبي لامراة سومرية ابدعتها يد الفنان منذ ثلاثة آلاف عام ق.م براسها الدقيق ويديها الملمومتين بقوة مما يوحي عن طريق التناقض في النسب اهمية الجسد ، ففي هذه العلاقة . او بتعبير اصح ، في انعدام هذه العلاقة بين الجسم ككل واجزائه يتاتى التعبير النصبي الرائع ـ وكان لي في هذا اللقاء او الاكتشاف سعادة غامرة ، فقد كنت في ذلك الوقت اجرب اعطاء اعمالي بالذات قيما جمالية اضافية عن طريق خلق التباين في اجزاء الجسم المختلفة ، اذ أن العمل الفني المجدد بالطبيعة لا يعطي الاجزاء خصوصيتها واهميتها المطلوبة . فاذا ما كانت المبالغة في ضخامة الراس مثلا فاننا نريد التركيز على تعابير الوجه ، وعلى العكس من ذلك اذا ما كان الراس صغيرا فان الجسم ياخذ اهمية اكبر . كانت رؤوس مايكل انجلو صغيرة دائما .

لقد افادني هذا التعبير في منحوتة المراة السومرية وعلمني الكثير . »

نزار سليم