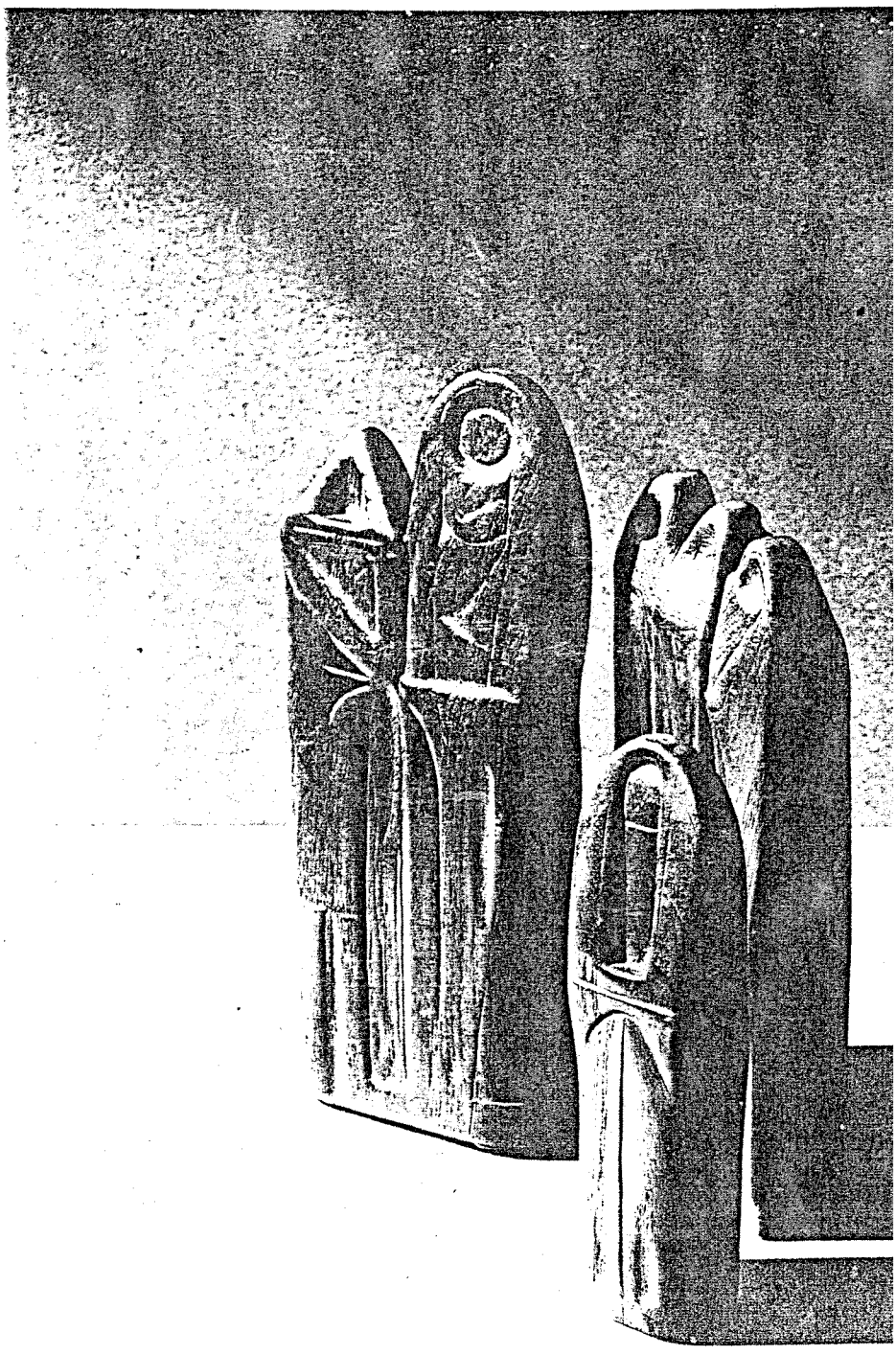
الأزرق

شهرية تصدرها وزارة الثقافة والفنون بغداد

نساء ـ للنحات محمد غني حكمت



الرواق

العدد 5 كانون الثاني ـ شباط 1979

ALREWAQ

شـــهرية فنيـــة

تصـــدرها

اللجنة الدائمة للاعلام الفني

في وزارة الثقافة والفنون

الجمهورية العـــراقية

بغـــداد

رئيس التحرير : **بلند الحيدري**

سكرتير التحرير : **محمد الجزائري**

المشرف الفني : **عامر العبيدي**

توزيـع الـدار الوطنيـة

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ ٣٤٦ ـ ١٩٧٨

السعر 100 فلس

تصميم وطبع مؤسسة رمزي للطباعة

صورة الغلاف الاول : ملصق جداري بمناسبة
مؤتمر القمة للفنان نزار الهنداوي

ما بعد العقد الاول من عمر الثورة :

الفنان و الاسئلة..

■ في الخصوصيات ، ثمة حوار ذاتي يقوم بين الفنان وعمله :

هل استطاع استيعاب مرحلة ماقبل الثورة ، عبر الفن ؟ وهل عبر عن العقد الاول من عمر الثورة بالفن ؟

وماذا يقتضي منه العمل بعد السنوات العشر الاولى كمرحلة حاسمة ومتشابكة التعقيد ، وحرجة ..؟

فان لم يمتلك الفنان اسئلة، لا ينجز ولا يتقدم بوصة واحدة على ما كان عليه .. هو ، وما كان عليه ماضي الفن .. حتى ولو بمقدار الزمن المحدود ، وبمقياسه ..

الاسئلة..هي مقياس صدق الفنان مع نفسه وعمله وطموحاته .. لانها ، اولا ، ليست حوارا مع الآخرين يضطر الفنان فيها الى المراوغة والتهرب .. بل هي ، بالاساس ، حوار مع النفس بمقدار امتلاك الفنان للصدق الذاتي والاحترام الكبير لنفسه وفنه ومجتمعه وثورته.

ولأن الاسئلة تتوالد وتتكاثر فان الفنان المهموم بالتجاوز لا يتوقف عن طرح الاسئلة ، وبالتالي لا يتوقف عن المحاولات في البحث والتجديد والتاصل ..

ولأن السنوات العشر الاولى من عمر الثورة منحت الفرص للفنانين في البحث وتقديم الاشكال والموضوعات بحرية ابداعية ودعم تام فان سنوات ما بعد العقد الاول تقتضي نمطا جديدا من الممارسات .. وبالتالي تستوجب وقفة تامل لطرح الاسئلة : ماذا نفعل؟

●

في بداية الثورة اقتضى الامر من الفن أن يعبر عن فتوتها بجاذبية وشاعرية وحماسة ..

وحين مرت بالامة العربية ظروف انتكاسات وهزائم وعقبات ، وخاضت بعض فصائل الامة العربية اكثر من حرب موقعية ومع العدو الصهيوني ، فان الفن استجاب بهذا القدر او ذاك لهذه الاحداث والتظاهرات والافعال..

في مرحلة استقرار الثورة ، ثمة عملية معقدة وضخمة في التنمية والبناء ..

وهذه العملية تقتضي ايضا نمطا من التناولات في الموضوعات والاساليب..

وفي مرحلة النضال القومي السلبي ثمة اطر للتناول ، ايضا .. كذلك في مرحلة التحولات ..

من هنا فان كل تلك المسيرة اقتضت الكثير من الاسئلة والكثير من الاجابات الملموسة والافعال الاستجابية .. والمحاولات .

ولكننا الآن بصدد مرحلة جديدة ، ليس على المستوى القطري حسب (بعد العقد الاول من عمر الثورة) ولكن على المستويين القومي والعالمي ايضا ..

فالفترة ، اذن ، فترة جديدة .. وهي تتطلب ـ بالضرورة ـ فنا جديدا .. اسئلة جديدة واجابات جديدة .. وهذا لا يعني رفض كل ما هو «قديم» ـ بالمقياس الزمني ـ ، وبان كل ما هو قبل الثورة سيء .. كلا ..

وانما «لأن الحياة والثورة لا تقفان في مكانهما» «واذا وقفت الواقعية لن تبقى واقعية» ـ كما يقال ـ

لقد انطلقت في الآونة الاخيرة اكثر من دعوة نقدية لخلق «فن عربي قومي» .. وكان الفنان العراقي ـ والفن العربي عموما ـ افتقد الهوية القومية العربية طوال الحقب الماضية ..

اننا نرى اعادة صياغة هذه الدعوة، وعلى شكل جديد هي : ان الامر يقتضي التكنيك الجديد في الفن التشكيلي كذلك في بقية الفنون لتعميق الهوية الوطنية والقومية للفن العربي . وهذا التكنيك الجديد يقتضي اعادة بناء التفكير التشكيلي في جميع اجزائه وفروعه ، فالشيء الرئيس الذي تغير ، بفعل الثورة، هو الحياة ، والانسان.. وهما ، لا بد ان يكونا الاساس الاول في الفن ..

لقد مضى وقت «الهجمات» التنظيرية والفكرية على «الانماط القديمة» ، وعلى «الاخلاق القديمة» و «الممارسات القديمة» ليس في البحوث النظرية وحدها، بل وفي خبرة ممارسة الشعب في العمل..تلك التي كشفت وتكشف للفنان حقيقة ان تحويل الحياة على اسس اشتراكية عملية طويلة ومعقدة تتطلب جهدا دائبا واصرارا وعملا يوميا ..

ان مرحلة العقد الجديد من عمر الثورة تقتضي رؤية وفهم وكشف ما يجري مع الانسان الذي اصبح مسهما حيويا في عملية بناء المجتمع الجديد والوضع الجديد..والحياة الجديدة.. ورؤية كيفية تاثير الممارسة الاجتماعية الجديدة على شخصية الانسان ، وبالتالي ، على شخصية الفنان .. وكيف ان الصفات الجديدة التي حصل ـ ويحصل عليها ، عبر العملية الثورية وفي مجرى التحولات ـ تؤثر بدورها على ممارسته الاجتماعية والحياتية .

من هنا وجب ـ ويجب ـ انتقال الفن التشكيلي من الصورة المعممة للثورة ، ومن الاحساس الشعري بها ، الى البحث التاريخي الملموس للتطور الثوري للواقع الراهن ، واستشراف ابعاد المستقبل ، وربط المحلي بالقومي بالانساني ، في مثل واجتهادات ، في افعال ومنجزات تؤهل الحصيلة التشكيلية لأن تتبارى ـ بالسمات والملامح الوطنية القومية ـ مع تيارات واتجاهات وفنون الشعوب والامم الاخرى ..

ويقتضي الامر ، ايضا وبالضرورة ، التحول من الشخصية النموذجية الفردية الى المثال الشامل الذي يكشف بعمق الطباع الفردية ذات الجهد الاحادي والتوجه الذاتي المتقوقع ، وفضح الانماط السلوكية المدعية وغير المبادرة ، والتي تكتفي بالتنظيرات الوهمية دون الممارسات الواعية ..

كذلك يقتضي الامر التحول من لغة الاستعارة الى اسلوب نثر اللوحة وتعميم حياتها وبالتحديد .. فان الفنان يقف الان في مواجهة ضميره المهني والاخلاقي والوطني ومهامه القومية . وهو ـ بالتالي ـ سيجد نفسه امام اسئلة متنوعة تقتضي :

- اجراء تغييرات واضحة في الاسلوب والانماط ..
- وتغييرات واضحة في الموضوعات والمعالجة ..
- وتغييرات واضحة في النظرة الى الانسان والنموذج الثوري ـ الاشتراكي، الجديد ..، والحياة..
- واعادة تقييم لكل القيم التي كانت سائدة لانها حصيلة مرحلة سابقة تجاوزتها الثورة ، والافادة فقط من جوهرها عبر نقد كاشف وتنقية كل الآثار من الشوائب التي تعرقل نمو الفكر التشكيلي الجديد في عمق اللوحة والتمثال والنصب والملصق وعمق السيراميك والاعمال الاخرى.. بما يتناسب مع البعد الجديد في مسيرة الثورة ، على الاصعدة القطرية، القومية، العالمية .. ووضع ستراتيجية جديدة لمجمع عمل الفنانين وتوجهاتهم، والانتقال من مرحلة الانتاج الفردي ، الى الانتاج الجماعي ذي الطابع الاشتراكي المتجدد ..

وهذا يقتضي وضع خطط عمل تلتزم بها المؤسسات المعنية والافراد .. معا .. لتنفيذ مشاريع الطموح .. وقبل هذا وذاك .. يقتضي الامر اغناء الاسئلة ، وتعميق مدياتها وجدواها في وتيرة متقدمة من البحث والتصدي عبر ثلاثية : الانسان والحياة والثورة .

التحرير

فنانون عرب

علي عيسى : اللون يخاطب الباطن

● الابعاد الموضوعية والفنية لفن الرسم . وظيفة اللوحة الفنية في خضم المؤثرات المادية في المجتمع .. حوار الالوان .. في انسجامها وتضادها .. انعكاس مشاعر الفنان على اللوحة عبر الالوان..هذه المواضيع وغيرها كانت حصيلة لقاء مع الفنان علي عيسى الذي تحدث عن طموحاته وابتكاراته الفنية وعن خيبةالفنان امام اعراض الجماهير عن الفن العربي ـ استهلاكا ـ والاقبال على الفن الغربي بعكس المواطن الغربي الذي لا يقتني الا فن بلاده .. معتمدا في ذلك على شواهد واحداث عاشها شخصيا في اوربا وغيرها .

■ ـ يقول ديلاكروا في الرسم .. الالوان اهم من التخطيط فما نسبة صحة هذا الراي حاضرا ؟

ـ احترام هذا الراي .. لكني ارى ان العصر غير عصر ديلاكروا .. وعامل الزمن لا يستهان به في كل شيء .. في المرحلة الراهنة كل من الخط واللون له دوره الاساسي في العمل الفني .. والاستغناء عن احدهما وتعويضه يضعف العمل الفني ويحط من قيمته .. وذلك طبعا في اطار الحاجة الاكيدة للتعبير او الوصول الى هدف اللوحة .. لان المهم هو النتيجة اولا .

■ ـ التحدث بالفرشاة والمعاجين اللونية حسب لغة الالوان ـ يكون مباشرا غالبا .. ولا يتطلب من المتلقي الا نصيبا من الاستعداد الحسي وشيئا من الخبرة حتى يحصل التفاعل والتطور مع العمل الفني .. فكيف تحدد العلاقة بين الكلمة الفنية واللون ووظيفتهما في تحريك حس المتلقي عبر العمل ؟

ـ اللون من خلال اللوحة الفنية ـ حوار بين المتلقي كمجموعة احاسيس .. وموضوع اللوحة .. غير ان طريقة الحوار تختلف ابعادها بين الكلمة الفنية واللون في التحفة الفنية .. فاللون يخاطب الباطن مباشرة .. خاصة اذا كان هذا المزيج من الالوان يستجيب لطبيعة المتلقي ومزاجه واحاسيسه .. وبحصول التجاوب يبدأ الحوار والتخاطب .. الذي ينتج عنه الغذاء الروحي .. خاصة اذا علمنا ان لكل لونا مفضلا .. وان لكل لون مواقع يكون فيها فاعلا.. ومن الكلمات ما ينفذ الى عمق الانسان فتحدث تصادما مع حسه تماما مثل اللوحة الفنية .. اذا كانت صادرة عن حس فنان (شاعر مثلا) لذلك فالعلاقة بين الكلمة الفنية واللون هي علاقة تآمرية على استفزاز حس المتلقي لكليهما ورسم علامات الاستفهام في ذهنه .

■ ـ «ان الخيال اهم من المعرفة» يقول ديلاكروا.. والخيال في عالم اللوحة يتجسم عبر استخدام الالوان واختيارها .. واستخدام اللون يتطلب معرفة قبل كل شيء .. ان الخيال اساسا يكمن في غنى التلاوين وتنويعاتها .. كيف يمكن التوفيق بين هذا الراي وبين الواقع ؟

ـ الخيال جنين الموهبة الاصيلة .. وبالتالي نتاجها .. والموهبة عنصر اساسي للفنان الى جانب المعرفة .. وهنا يدخل عنصر الاختصاص .. فهذا العصر لا يرحم من ليست له معرفة .. والدراسة لا بد منها للتعرف على لغة الالوان وتوظيفها كي يصبح الفنان معاصرا اسلوبا .. وكما ان الفن يتطور لا بد للنظرية ان تتطور ايضا ..

ولغة الالوان تتطور باستمرار ويتجدد تشكيلها بحسب المعرفة والوعي المسلح بهما الفنان اولا .

■ ـ هل لكمية المواد التي توضع على سطح اللوحة علاقة بموضوعها .. وكيف يتم تقدير كل مادة منها؟

ـ اولا هناك قماش يستورد من الخارج جاهزا.. لكن الفنان يتوصل الى اضافة بعض المواد يكون قد اعدها بنفسه .. لان اعداد الالوان ذاتيا يتطلب امكانيات ضخمة من مختبر وتجهيزات ويد عاملة الخ. ليس بمقدور اي كان تمويله .. والكثير من الفنانين يوكلون الى غيرهم احضار بعض المواد..وانا شخصيا لا اسمح لاحد ان يقاسمني اعداد لوحاتي لاني طوال المدة التي يستغرقها اعداد اللوحة بمختلف مراحلها ـ وقد تصل الى سنة او اكثر احيانا ـ من خلال وضع المواد التحضيرية التي تتراوح بين ثلاث وست مرات تتخللها فترات لا بد منها للاطمئنان على صلاحيتها.. في كل تلك الاطوار التحضيرية يصحبني شعور بان الجنين المنتظر سيكون له شكل يختلف عن سابقيه.. هذه الفترات ـ اؤكد ـ لا بد من اعطائها الوقت الكافي حتى تتوفر للوحة قوة تساعدها على البقاء .. وهي تخضع عنديا وترتبط باستقرار اللوحة وتهيئتها لاستيعاب العمل المنتظر .. لذلك فتحديد كمية المواد المراد استعمالها يخضع اساسا لنوعية القماش والمواد الخ ..

■ ـ حدد لنا العلاقة بين اللون والشكل والموضوع في اعمالك الفنية .

ـ تتجدد هذه العلاقة في الانسجام .. واذا افتقد الانسجام كل اعمالي لا شيء .

■ ـ كيف تتم حماية اللوحة من آثار محو الشمس والتاثيرات التي تخلفها الرطوبة والهواء .. بالاعتماد على خواص المواد اللونية وامكاناتها ؟

ـ كل لون له خصائصه الفنية .. واذا اردنا حماية الالوان يتعين علينا معرفتها سواء بالتجربة او بالدراسة.. وللاسف ففي عصرنا هذا يصعب مسايرة اللون عبر التجربة مثلما كان يفعل الفنانون القدامى اثناء تحضير الالوان بالاعتماد على خبراتهم اولا ..

الفنان علي عيسى

فالفنان المعاصر ـ وتبعا لسرعة العصر ـ مضطر الى استعمال الالوان الجاهزة والمعروضة بالاسواق .. فالالوان المستخرجة من الحبر او النبات اصبحت قليلة او شبه منعدمة لتحل مكانها المواد الكيمياوية.. وهذه الاخيرة ليست لها قوة الاستمرار والبقاء .. اذ ليس هناك ما هو اقوى من المواد الطبيعية .. اضف الى ذلك ان تلك الالوان الجاهزة صادرة عن عالم يعيش تحت رحمة التلوث .. لكل ذلك يصعب حماية اللوحة الحديثة من العوامل المؤثرة كالشمس والهواء والرطوبة .

ثمة رسوم بالرصاص تبلغ من العمر ـ الآن ـ ثلاثة قرون ما زالت في اتم زهوها .. وهناك الكثير من الالوان الاخرى التي تكسرت على اللوحات .. وهنا يدخل عنصر المعرفة باستعمال اللون لتاكيد استمراريته .. فالفنان حين يكون في حالة مخاض يصعب عليه مراقبة حواسه عند التقاطها للالوان .. لكنه بالخبرة والمعرفة والموهبة يصل الى مزج لون باخر فتتكون في اللوحة شدة وقوة تكون حائلا دون تكسر الالوان عليها .

■ ـ اللون الواحد يمكن استخدامه تدريجيا وتصاعديا في نفس اللوحة .. فهل تعترض الفنان صعوبة في رسم التدرج اللوني .. وما مشاركة الحس في هذه العملية ؟

ـ الفنان لما يكون بصدد الرسم .. يعيش فترات «الفعل» بحواسه واعضائه .. ففي تلك اللحظة تتجمع كل حواسه .. ونبضاته .. وحركاته .. وتصحبه اثناء العملية قوة لا تعادلها قوة على الارض تساعده على وضع لوحته مثلما تعيش في مخيلته .. ويكون انتباهه كله منصبا على موضوع لوحته .. المهم هنا ان يكون في كامل استعداده ووعيه بما يفعل.. وعند ذلك يستطيع استخدام اللون بالشكل الذي يريده .

ـ ما نسبة حضور الواقع في اعمالك الفنية ؟

ـ كفنان اعتقد اني لا اهمل شيئا .. اهتم بكل المواضيع الحياتية .. ارفض القليل التافه .. واقبل ما سواه .. وهذا يقربني كثيرا من الواقع الذي اتناوله عبر مشاهداتي النقدية غير المباشرة اذ لا بد من مراعاة التقنيات لابتكار اساليب متنوعة للتعبير عن ذلك الواقع محليا وقوميا وانسانيا .. مع العلم اني لا استخدم سلاح الغير ابدا واعتمد على امكاناتي الخاصة .. وعلى مستوى تميزي بتعبير صادق يتجسم فيه الواقع عبر خطوط اللوحة وتلوناتها .. وتكون ايضا مجهزة بمشاعري ووجهة نظري ايضا .

ان توجيه المتلقي وتحريك شعوره لوضع اصابعه على مواطن الداء بطرق فنية صميمة يتطلب قدرة كبيرة في هذا المضمار .. فاقناع انسان هذا العصر وتوجيهه ليس بالامر السهل .. وهدفي الاسمى دائما المساهمة في العمل على خلق انسان واع ومتحرك ليس جامدا .

■ ـ التضاد او الانسجام اللوني هو تعبير عن حالات مختلفة ..فهل يحدث ان يضع الفنان مزيجا من الالوان المتداخلة دون ان يمتلك القدرة على تفسيره ؟

■ الزنجيات
■ التمييز العنصري في نيويورك

احميده الصولي

ـ اليك هذه الحادثة التي وقعت لي بداكار عاصمة السنيغال سنة 1972 .. ذلك انه بينما كنت اعرض باحدى قاعاتها علمت ان وزير الثقافة سيقوم بافتتاح المعرض .. وبعد دقائق اثر وصول الوزير فوجئت بقدوم الرئيس سينغور ويدخل القاعة .. كانت بالمعرض اذ ذاك 122 لوحة .. وبدل ان اتجول انا مع الرئيس لشرح بعض لوحاتي .. فاذا به تولى شرحها لي واحدة واحدة حتى اتى عليها جميعا .. ولا اخفي عليك فقد كنت مذهولا امام قدرته على قراءة لوحاتي وتحليلها بعمق الامر الذي يعوزني احيانا .

من ذلك الوقت عرفت ان القراءة والشرح ليسا من مهام الفنان .. هو يرسم وكفى .. وما عدا ذلك فللنقاد والمتفرجين .. وقد كنت قبل ذلك يداخلني الغرور حين اكون بصدد شرح لوحاتي .. الا ان قدر الرئيس سنغور جعلتني اتخلى عن ذلك نهائيا .

■ ـ من الذي يحدد العلاقة بين الالوان على اللوحة .. الفنان ام الموضوع ؟

ـ الفنان والموضوع يشتركان في تحديد تلك العلاقة .. مع الاشارة الى ان الموضوع في الفن الحديث اصبح شيئا ثانويا .. وحتى اعطاء عنوان للوحة معينة اصبح لا قيمة له امام لب اللوحة وتكويناتها .. فالموضوع مزيج من مشاعر الفنان والالوان المختارة لذلك الموضوع .. ولو اخذنا رموز الالوان بالتحليل لتبين ان لكل لون معنى .. وكل مزج للون مع اخر لا بد ان يراعى فيه قدرته على اداء مهمته التعبيرية .

فالمزاج .. والوقت لتحديد الاختيار اللوني .. وتحديد العلاقة بينهما يرتبط بلحظات المخاض لدى الفنان وايضا بالمحيط الذي يعيش فيه ونسبة تاقلمه معه ...

■ ـ الانطباعيون يستخدمون الالوان كرموز .. في حين ان يلد اللون عند غيرهم من حركة التطور والممارسة واحيانا يكون حضوره استجابة لاكتشافات جديدة .. او نتيجة السعي لهذه الاكتشافات .. فكيف يوظف في لوحاتك مرحليا ؟

ـ ان انطلاقتي الفنية كانت انطباعية .. وكنت في بداياتي ممن يعتنقون ترميز الالوان .. ثم اعقبت ذلك مرحلة ثانية اعتنقت فيها الشكل مزدوجا برموز من الالوان .. ثم تلتها مرحلة ثالثة كان اللون والشكل والخط في حركة متداخلة لتشكيل رمز معين .. وفي المرحلة الرابعة اتجه اهتمامي للكون «الفضاء والكواكب وسطوح الاقمار» عندها اصبح اللون كلا لا يتجزأ حيث تبين لي ان وراء هذا الكون تختفي اشياء وعوالم فنية يتعين اكتشافها .. ثم جاءت المراحل الاخيرة ـ وبممارستي لمواد جديدة بلاستيكية يابانية ـ اصبح اللون والمواد يبرزان على اللوحة مثل النحت في اعمالي الفنية .. وقد اصبحت اللوحة موازية للنحت وهي تجارب حديثة ومبتكرة وفريدة ايضا .. كانت الى جانب الشكل المستدير والشكل المثلث والرسم على وجهي اللوحة من ابتكاراتي الخاصة .

س ـ هل لكم بعض الملاحظات الاخرى حول هذا الفن محليا وعربيا وعالميا .. وبالتالي هل تعتقدون ان هناك فنا عربيا اصيلا ؟

ـ ان موقع تونس الجغرافي يجعلها تتاثر بما يجد في العالم بشقيه الشرقي والغربي .. واعتبارا لما تداول عليها في الحضارات ـ وهي الآن ملتقى العديد من الحضارات المختلفة ـ فان الفن بتونس العربية يصبح نتيجة لتواصل تلك الحضارات في اطار الشخصية العربية المتميزة .. وبالتالي مزيجا غير مركب من مزاياها .. واعتقد انه في ميدان الفن التشكيلي بتونس تتصارع تيارات ينقصها الظهور والعناية بالمواهب واحتضانها .. وتنظيم هياكل هذا الفن .. ورغم وجود اتحاد الفنون التشكيلية فان التلاحم بين اعضائه مفقود .. والعمل المشترك منعدم تماما .. ايضا يفتقد اللا مركزية التي هي من اهم اسباب استمراره وقوته .

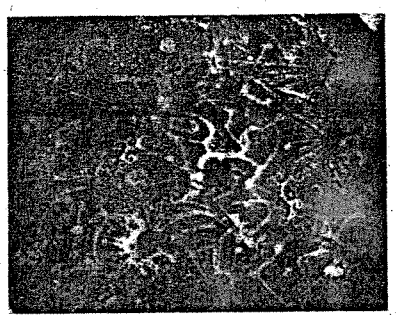
ورغم وجود نواد للرسم بدور الشباب .. لكنها هياكل بغير عمل لافتقارها للمدربين الاكفاء كي يتم التعرف على القواعد الاساسية لهذا الفن .. وبالتالي تنتشر التربية الفنية بطرق جديدة وصحيحة .. والتربية الفنية للطفل خاصة .. ترويض لاحاسيسه ومقدراته الذهنية .

والذي يعوز الفن عندنا هو التعريف به بصورة ادق .. واعداد الانسان وتهيئته لتقبله باعتبار ان هذا الفن وجد من اجله وله .. اذ لا يكفي ان نرسم لتشتري الحكومات بعضه .. وانطلاقا مما ذكر فان الاصالة متوفرة لكن الشعب لا يشارك في خلق الفنان .. واذا ما وصلنا الى درجة ان يعتز الشعب بفنه وفنانيه .. ويعتبر الفن احد لوازمه وممتلكاته فيقبل على استهلاكه فتلك قمة النضج .. لان على الشعب ان ينتظر حياة الفنان .. لا موته .

ولا بد من تكييف التغذية لديه .. فهناك الغذاء الروحي الى جانب الغذاء المادي .. ولا يمكن ان يعيش المرء باحدهما دون الاخر .. انا لا اقول بان الشعب العربي لا يستهلك ولا يهتم بالفن .. لكني اقول ان العقد ما زالت مسيطرة عليه .. فالواحد يسافر الى اوربا ويصرف الاموال الطائلة في اقتناء القطع الفنية الغربية .. وكثير من المساكن مجهزة بها حاليا .. في حين اني لما كنت أعرض بامريكا والمانيا وفرنسا مثلا .. كان الزوار يبدون اعجابهم واحترامهم لاعمالي لكنهم يقولون لي مع الاسف لا يمكن ان نشتري الفن الاجنبي وهذه تكررت لي مرارا عديدة .

وعدم الاقبال على فننا العربي من طرف الشعب .. حدا بالكثير من الفنانين العرب الى النزوح وتغيير اسمائهم وجنسياتهم ايضا .. فيصبحون اجانب قلبا وقالبا .. لقد التقيت بالكثير منهم .. وعرضت علي شخصيا هذه الفكرة لكني رفضتها باعتبار ان اصلي عربي وهو شرف لن اتخلى عنه .. وشعبي بحاجة الى فني .

لا خلاف ابدا في وجود الفن العربي الاصيل .. فحين يعرض الفنان خارج بلاده يحظى بالاحترام ويتلقى الحزاء الوافر .. لكن الذي اطمح اليه ان يعتز بنا الانسان العربي لانه هدف عملنا .. وعندما يصبح الفنان معتزا به داخل ارضه وخارجها .. اذ ذاك يقول الناس جميعا ان الفن العربي الاصيل موجود قولا وفعلا .. واؤكد انه لكي يصل هذا الفن الى النطاق العالمي .. فانه لا بد من استهلاكه من طرف اهله اولا .. وابرازه في كل الاماكن والمحلات الخاصة والعامة حتى نشعر زائرنا باننا نعتز باصالتنا وفننا مثلما يفعل هو .



الفنان علي عيسى
في سطور

الدراسة : المعهد الفاتوي بتنزرت .. مدرسة الفنون الجميلة بتونس ـ الاكاديمية اللسانية للفنون الجميلة ـ الجامعة الامريكية ببيروت وواشنطن .

عمل بتدريس في الرسم ببيروت وتونس .

شارك في معارض شخصية وجماعية منذ حداثة سنه بتونس والخارج .. فرنسا ـ تونس ـ فرنسوا ـ باريس ـ نيويورك ـ بوسطن ـ واشنطن ـ شيكاغو

المشاركة الرسمية في النطاق الوطني : تونس ـ فرنسا ـ البرازيل ـ الجزائر ـ مصر ـ اسبانيا ـ المانيا ـ يوغسلافيا ـ العراق ـ المغرب

المعارض الشخصية المحمولة :

الجمهورية التونسية : تونس ـ نابل ـ سوسة ـ المنستير ـ القيروان ـ صفاقس ـ عين دواهم ـ مدنين ـ جربة ـ قفصة ـ القصرين باجة ـ جندوبة ـ حمام الانف ـ ماطر ـ سمامة ـ بنزرت

الشرق الاوسط 1692 بيروت ـ دمشق ـ عمان ـ القدس ـ بغداد ـ القاهرة ـ الكويت

اوربا : بروكسال ـ اوستيند ـ لوفان ـ لياج ـ نورندام ـ استرذام ـ كوفرنيا ـ دوتيخ ـ بلغراد ـ بون ـ مونيال ـ شتوتغارد ـ شوتكارلو ـ برلين ـ مينز ـ اوتاوا ـ كندا

افريقيا : كنشاسا ـ تونس ـ اندجان ـ داكار ـ النار السبضاء ـ الرباط ـ مراكش ـ الجزائر ـ طرابلس .

الزخارف والزينة في العمارة العربية الاسلامية

◆ جبل الانسان منذ القديم على تذوق الزخرفة والزينة في مسكنه وملبسه واثاثه وحتى في تشكيل طعامه ، فكان الانسان الاول الذي سكن الكهوف يرسم على صخور الكهف صورا لبعض الحيوانات التي يشاهدها في محيطه وكذلك صور بعض النباتات والاشجار ويستعمل ما يتوفر لديه من الاصباغ لتلوين تلك الرسوم لتكون اقرب في الصورة الى لونها الطبيعي .

وقد تقدم الانسان في فن الزخرفة كلما تدرج في مدارج الحضارة حتى وصل الى ما نراه اليوم من تقدم وابداع،فقد عمت الزينة والزخرفة جميع المرافق والادوات التي يستعملها الانسان ودخلت جميع البيوت والابنية الخاصة والعامة ، وشملت وسائل المواصلات من سيارات وقطارات وطائرات وبواخر ، كما تناولت الزينة والزخرفة-والملابس والفرش ، وكان لاكتشاف اللدائن الملونة (البلاستك) فضل كبير في تنويع زخرفة اللوازم والادوات المنزلية البلاستيكية التي عم استعمالها في هذا العصر .

ومن المعلوم ان العرب بعد ان اسسوا امبراطوريتهم العظيمة انطلقوا الى حياة الترف والعناية بالزينة والزخرفة ، واقبلوا على الحياة الدنيا ، وحرصوا على الاستمتاع بها في الحدود المشروعة ، فتانقوا في مآكلهم وملبسهم وسكنهم ودواوينهم ومعابدهم ، وصاروا يرفعون من شانها فالبسوها حلة من الجمال لم تكن لها من قبل ، وقد اخذ هذا الاتجاه يتبلور ويتقدم باطراد عبر العصور الاسلامية المختلفة .

استعان المسلمون في بادىء الامر في البناء والزخرفة برجال الفن من الامم التي خضعت لحكمهم فتتلمذوا عليهم حتى نضجت ملكتهم الفنية،وانصهرت في نفوسهم التقاليد الفنية التي تعلموها من غيرهم ، ومرنت ايديهم على الانتاج الفني ، فاخذوا بعد هذا يبدعون في البناء والزخرفة ، فتجلت في اعمالهم روح جديدة ، وبدت لها خصائص غير مسبوقة في الفنون التي سبقت فنهم .

تفنن العرب في بناء القبب في المساجد والقصور والاضرحة وصارت ذات اشكال جديدة متعددة الانواع والاحجام ، وزينت بمقرنصات ودلايات ومحاريب تحلى بها السقوف وفتحات الابواب والنوافذ ، وظهر ابداعهم في بناء المحاريب في المساجد وغيرها من المباني ، وابتكروا الصنج المعشق فوق الابواب ذات الاطارات المستطيلة ، واهتموا في انشاء المآذن والصومعات ، وجعلوها باشكال وحجوم وارتفاعات متنوعة ، منها المكعبة والاسطوانية والمضلعة والملوية، جعلوها بطوابق متعددة ولها شرفات واحواض مختلفة، وارتفعت بعضها بشكلها المشوق تبهر الناظر اليها، اما الاعمدة فقد اصبح لها اشكال جديدة تختلف تيجانها عن التيجان الرومانية والاغريقية سواء من حيث الشكل او في طريقة الزخرفة .

■ الزخارف العربية الاسلامية ■

لما كان الدين الاسلامي لا يشجع على رسم الصور الآدمية ونحت التماثيل لتزيين المباني بها ، فقد عنى العرب اشد العناية بالزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية والمناظر الطبيعية وما الى ذلك مما لا حياة فيه ، وكان من اهتمام العرب والمسلمين بهذه الانواع من الزخارف ان اصبح للفن الاسلامي طابع خاص يمتاز به عن الفنون الاخرى المعروفة عند الامم التي سبقتهم في هذا المضمار .

لقد كانت دراسة الفنون العربية الاسلامية الى عهد قريب جدا إحتكارا لجماعة من المستشرقين ، بداوها هواية وانتهوا الى وضع اسس علمية لها ، وكان اكثرها متاثرا بطريقة البحث العلمية التي كانت سارية في القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين والتي كانت تصرف جهدها في البحث عن اصول الفنون ومصادرها .

وقد ذهب بعض المستشرقين في التاكيد على كون الفن العربي الاسلامي استمد معظم اصوله من فنون الامم ذات الحضارة القديمة السابقة وخاصة الفنين المسيحي البيزنطي والساساني الهندي ،

وانه اول ما نشا على ايدي رجال الفن الاجانب من الامم التي دخلت الاسلام او استعان بهم العرب من بيزنطيين وفرس .

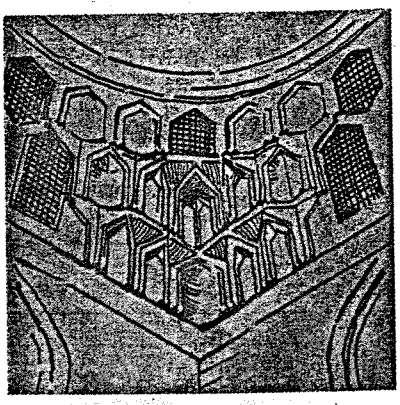
ومما لا شك فيه ان عرض الموضوع على هذه الصورة لا يخلو من غلو من جهة وتجن على الحقيقة من جهة اخرى . ان ظاهرة الاقتباس من الفنون السابقة ظاهرة لا ينفرد بها الفن العربي الاسلامي ، فهي سنة طبيعية عند جميع الامم وما من فن الا واقتبس من آثار الفنون السابقة ، وما من فنان الا وتلقن مبادىء فنه وصناعته عن معلم اقدم منه ، والحضارات سلسلة متصلة الحلقات فهي في البدء في منطقة الشرق الادنى سومرية ثم بابلية وآشورية وبعدها بارثية واغريقية ورومانية وساسانية واخيرا عربية اسلامية ، وكلما ازداد الفن عند امة من الامم قابلية للاقتباس والاشتقاق كلما ازدادت فيه صفة الحيوية ، ونمت معها غريزة الابتكار . والفن قيمته في ذاته لا في منبته ، والفنان يقاس فنه بعمله لا بمعلمه او مدرسته ، ولذلك يجب ان لا نبخس من قيمة الفنان اذا ما اقتبس شيئا وطوره وانتج عملا مبتكرا يختلف تمام الاختلاف عن مصدره .

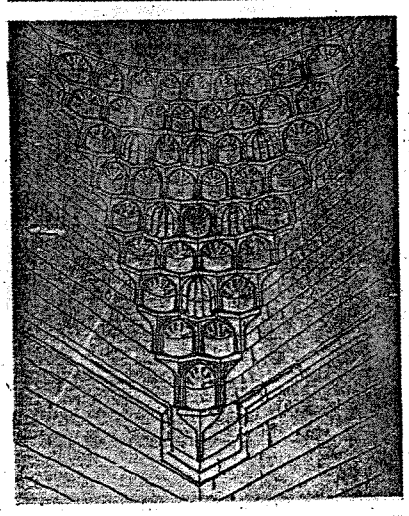
فمن المعروف ان صناعة الخزف مثلا صناعة صينية قديمة ولكن هذه الصناعة تطورت تطورا كبيرا على ايدي رجال الفن العربي الاسلامي، ومثلها صناعة الزجاج التي كانت معروفة في سورية ومصر في العصر الروماني الا ان الصانع العربي المسلم قد اخرج من هذه الصناعة فنا جديدا يفوق جميع ما سبقه وماتقدم عليه . اما في الزخرفة فالاقتباس من الزخارف الساسانية واضح في التحف المعدنية والخشبية وغيرها من المواد الانشائية، ولكن رجال الفن العرب المسلمين بلغوا شوطا بعيدا في هذا المضمار فاق جميع ما تقدمها من زخارف .

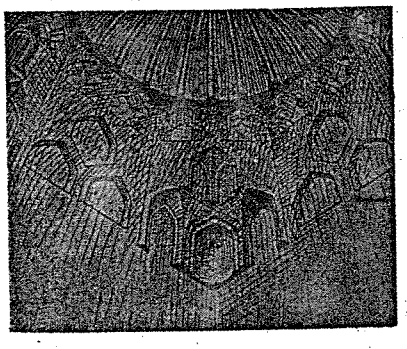
● المقرنصات بشكل المحاريب في احدى زوايا قبة ضريح الناصر في القاهرة

● المقرنصات بشكل المحاريب في احدى زوايا قبة ضريح المؤيد في القاهرة

● المقرنصات بشكل المحاريب في احدى زوايا قبة السيدة رقية في القاهرة







هذه امثلة قليلة تبين كيف ان الفن العربي الاسلامي قد نما وتدرج في التطور واصبح له طابع يختلف اختلافا كليا عن مصادره حتى صارت له شخصية قائمة بذاتها لها حيوية وقدرة فائقة في الابتكار .

بعد هذه المقدمة المقتضبة سنحاول ان نقتصر بحثنا الآن على اهم الزخارف التي زين بها العرب والمسلمون عماراتهم ومنشآتهم في مختلف الاقطار الاسلامية .

■ الزخارف الخارجية ■
للعمارات العربية الاسلامية

امتاز الفن العربي الاسلامي فيما امتاز به العناية بالزخارف الخارجية لعماراتهم ومنشآتهم ، وقد اتخذت هذه الزخارف خصائص انفردت بها بين الفنون سواء من حيث تصميمها واخراجها الفني ، او من حيث موضوعاتها واساليبها ، وقد استخدم الفنان العربي المواد المختلفة الالوان في الزخرفة منذ اوائل القرن الثاني الهجري ،وادخلوا هذه المواد في زخرفة الابواب والقباب والمآذن ، فانتشرت انتشارا واسعا بحيث اصبحت لا تخلو اية بناية من مبانيهم من هذه الزخرفة والزينة .

وبالنظر للسرعة التي كان يطلبها الحكام والخلفاء والسلاطين في اقامة المباني الضخمة فقد وجب على البنائين في هذه الحالة ان يجعلوا الزخرفة الخارجية للبناء في معظم الاحوال معطفا جميلا يستر هيكل البناء الضعيف فكانت الجدران تغطى من الخارج ببلاطات رقيقة من المرمر بشكل الواح او تستر بالفسيفساء ذات البريق بالالوان الجذابة ، كما تحلى الجدران الداخلية بازارات مزخرفة من المرمر او الجص . وقد تبدو نفس الحلية على الارضيات .

■ الزخارف المشغولة في الحجر ■

ان المنقار والمحفار هما الاداتان اللتان كانتا تحولان المساحات الجدارية الجامدة الى كسوة مخرمة منقوشة باجمل الزخارف، وتستمد تاثيرها من تراكم الصيغ وتكرارها . وقد حلق الفنان العربي المسلم صناعة النحت على الحجر والرخام فكانوا يميلون الى اسلوب النحت الغائر شبه المخرم وكان قاعها مفرغة بحيث تظهر العناصر الزخرفية ناصعة المعالم منبسطة على ارضية غائرة قاتمة . وقد امتاز الفن العربي بهذا الاسلوب المخرم من النحت وبلغ النحاتون في اجادتهم حدا بعيدا في الدقة والاتقان ، وسموا بمكانته بين اساليب النقوش الاخرى . من ذلك ما نشاهد في قصر المشتى الاموي في بادية الشام وفي محراب القيروان وفي مسجد قرطبة وتاج محل وغيرها .

لا شك ان اكثر العناصر الزخرفية التي نشاهدها في الابنية العربية الاسلامية مستوحاة من الصيغ البيزنطية التي كانت متبعة في منتصف القرن الخامس الميلادي ولكنها توقف استخدامها بعد ذلك ولم تظهر الا بعد ثلاثة قرون في العمارة الاسلامية فامتازت على نظيراتها البيزنطية بتعدد الالوان وتنسيق الاشكال في رسوم هندسية من مثلثات ومربعات ومعينات ودوائر ومضلعات نجمية تارة منفردة ، وتارة متداخلة .

ومن اهم المنحوتات الحجرية هي تيجان الاعمدة التي عثر على بعضها في مدينة الرقة الواقعة على الفرات ، وقد لوحظ ان زخرفة هذه التيجان مستمدة من الاساليب الفنية السابقة على الاسلام وبعضها مستمدة من اشكال المراوح النخيلية المجمعة بهيئة تفريعات دائرية او تشكيلات زخرفية اخرى ذات تفريعات متموجة قوامها انصاف المراوح النخيلية او مراوح كاملة ، وقد اصبحت هذه العناصر الزخرفية من مميزات الاسلوب العباسي ، وهناك بعض التيجان قد نحتت بطريقة النحت المشطوف او المائل تتقابل حوافها بعضها ببعض في شكل زوايا منفرجة .

■ الزخرفة الجصية ■

استعمل الفنان المسلم مادة الملاط الجصي لغرض الزخرفة وذلك بتقسيم الالواح المراد زخرفتها الى معينات او غيرها من الاشكال الهندسية ثم تحوير وترتيب العناصر النباتية داخل تلك الاشكال . لقد زاد استعمال هذا النوع من الزخرفة في البيوت والقصور العباسية ولا سيما في سامراء ، فكانت هذه الزخرفة البارزة من الجص تزين اسفل جدران الغرف والقاعات من الداخل بشكل وزرات ، كما انها كانت تشمل اطر الابواب وبعض العضادات .

لقد ميز العالم الالماني (هرونفلد) ، الذي نقب في اطلال سامراء عدة سنوات، ثلاثة اساليب ذات اصول مختلفة للتزيينات الجصية التي اكتشفها في هذه المدينة العباسية : فالاسلوب الاول مرتبط بالتقليد الهلنستي المتاصل في البلاد منذ العهد البارثي، وان عناصر هذا الاسلوب ماخوذ عن الكلاسيكية كالاوراق الملساء المنتصبة من الاكانتوس والحبيبات والغصينات وقرون العنب ، كما يظهر في هذا الاسلوب السعف المجنح ذو الاصل الفارسي ، وقد قطعت السطوح المعدة للزخرفة احيانا الى مضلعات ذات اشكال متنوعة ، وكل مضلع مجدد بشريط مزين بالاقواس.

اما الاسلوب الثاني فتصبح فيه هذه المضلعات اكثر اهمية وتنوعا ، حيث نجد مربعات او معينات او اشكالا كوكبية او مفصصة تشغل اللوحات المزخرفة ، وقد زينت هذه المضلعات الهندسية باشكال نباتية بعيدة عن الطبيعة ، وكثيرا ما يكون داخلها مزينا بحراشيف مثل الصنوبر . والاسلوب الثالث يحتوي على اشكال اكثر بعدا عن الاسلوبين السابقين خاصة بملامحه الطبيعية ، فالعناصر النباتية فيه اكثر وضوحا ، وتتصل ورقة الكرمة المصحوبة بعنقود هرمي بساق مرنة ملتفة يرجع اصلها العالم هرونفلد الى الزخارف التي اكتشفت في اطلال مدينة الحيرة.

وفي الحقيقة لا يوجد تحديد قاطع لهذه الاساليب الثلاثة ، فطالما نجد صفات مشتركة بينها ، ويمكن الانتقال من الواحدة الى الاخرى دون توقف،وقد تتلاقى الزخرفة العباسية بالزخرفة الاموية في كثير من الاشكال والصيغ النباتية وخاصة الكرمة ، غير ان الزخرفة العباسية زينة متكاملة وكثيفة .

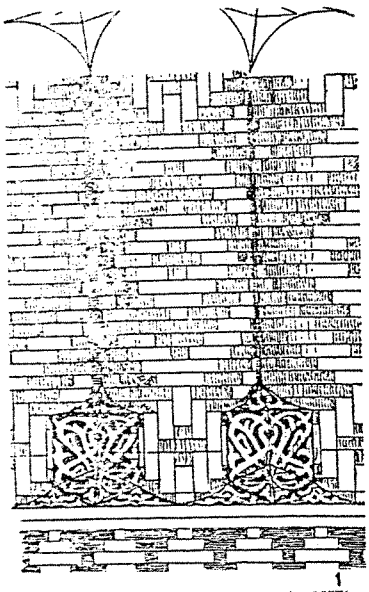
لقد دخل اسلوب الزخرفة على الجص مصر من العراق في زمن الدولة الطولونية ، اذ نرى اسلوب زخارف سامراء واضحا في الزخارف الجصية بمسجد ابن طولون ، كما انتشر هذا الاسلوب في ايران ، واحسن مثال على ذلك الزخرف الجصية في مسجد نايين بالقرب من مدينة يزد .

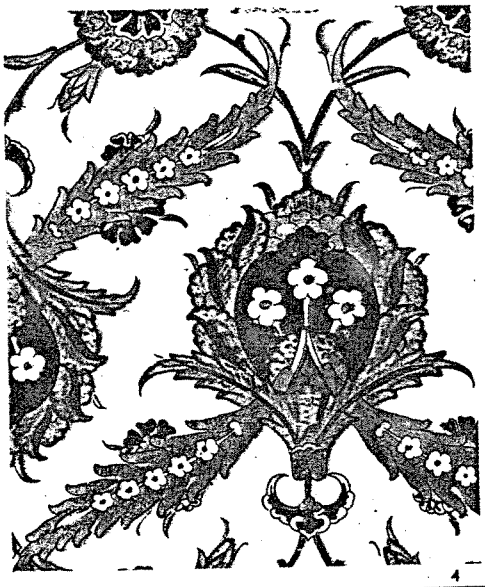
■ الزخارف الآجرية ■

لقد استخدم الآجر الذي اعتمد عليه البناؤون كمادة للبناء في عمل الزخارف الآجرية الجميلة التي تبهر الناظر اليها ، وقد حقق المعماريون زخارف آجرية عن طريق انحراف متعاكس لصفوف الآجر نتج عنها تزيينات وحيدة اللون ذات درجة واحدة ، او عن طريق تناوب الآجر بصورة غائرة ونافرة مؤلفة زخرفة وحيدة اللون ولكنها ذات درجتين لونيتين ، او عن طريق تضمين كل صفين من الآجر الزهري اللون صفا ذا لون اخف حدة وحافلا بالصيغ المشكلة فينتج عن ذلك مظهر ذو لونين . ومن الامثلة على ذلك التجويفات التي تحيط بالفناء الاوسط من قصر الاخيضر والتي تنتهي في اعلاها بحنايا معقودة ومزخرفة بزخارف آجرية موضوعة في اشكال مختلفة تعرف بالفارسية بـ (هزار باف) وهو طراز اخذه المسلمون عن الفرس .

لقد برع البناء العربي المسلم في الزخارف الهندسية وبعث فيها روحا جديدة لم يكن لها من قبل فهو لم يخترع اشكالا هندسية جديدة ولكنه بالغ في تقسيم هذه الاشكال المعروفة واخرج منها زخارف شتى تدل على براعته في علم الهندسة وفي اصول تركيب هذه الاشكال الهندسية . فلرسم الزخرفة الهندسية يقوم الفنان بتقسيم السطح الى محاور افقية وعمودية ، وحول نقاط تصالب هذه المحاور المعتبرة كمراكز يرسم مضلعات اشعاعية ذات شكل كوكبي ، اي انها محددة بخطوط منكسرة بحيث تتناوب الزوايا النابذة مع الزوايا الجاذبة ، وابسط هذه الاشكال النجمة المثمنة ، حيث تصبح جميع الزوايا النابذة قائمة ، ثم يتطاول كل ضلع خارج المضلع المركزي لكي يحدد سطوحا جديدة ويلاقي مضلعا مشابها للضلع الاول يكون مركزا لنسق اشعاعي جديد ، ولا يحدد محيط المضلعات هذه بخطوط بسيطة بل بخط مزدوج يتابع طريقه من ضلع الى آخر مؤلفا بين المشبكات . ان هذه الصناعة قديمة توارثها البناؤون عن اسلافهم ، وكانت في الماضي اكثر دقة وتنويعا وتعقيدا ، وهي كما نشاهدها اليوم في الابنية الاثرية التي لا تزال قائمة في بغداد كبناية المدرسة المستنصرية والقصر العباسي وبعض الجوامع والمآذن القديمة .

لقد تفنن نحاتو الآجر في زخرفة كل قطعة من قطع هذه الالواح وذلك بتخريم السطح المستوى للقطع الاجرية ونقشها بانواع الازهار والعرانص





1 الزخارف الاجرية في خارج بناية المدرسة المرجانية في بغداد
2 الزخرفة الجصية في الجدران الداخلية في قصور سامراء
3 الزخارف الدقيقة النحت في واجهة احدى الابراج المثمنة عند مدخل القصر الخارجي

ذات السوق الملتوية مستخدمين السكاكين والشفرات والمثاقب وغيرها من الالات .

ان القطع المنقوشة بهذه الدقة يتالف من مجموعها اشكال هندسية ومنظر كامل تتجلى فيه الروعة سواء كان ذلك على سطح مستو او مقعر او محدب مع تفاوت في المستويات .

لقد ظهرت منذ سنوات بعض المؤلفات في اللغات الاوربية تشرح الطرق الهندسية التي اتبعها العرب في رسم الاشكال الهندسية الزخرفية قبل الشروع في تطبيقها عمليا، من تلك الكتب كتاب للاستاذ الانكليزي Keith Critchlow الذي يدرس في المدرسة المعمارية لجمعية المهندسين في لندن وفي كلية الفنون الملكية في لندن وقد سمى كتابه هذا Islamic Patterns an Analytical and Cosmological Approach

كما ظهر كتاب آخر بالانكليزية للمهندس المعماري عصام السعيد والسيدة عائشة برمان اطلق عليه اسم Geometrie Concepts in Islamic Art

وقد نقلا في هذا الكتاب تحليلهما للوحتين من الواح المستنصرية المزخرفة ، وباعتقادهما ان جميع الالواح الهندسية يبدأ رسمها بتقسيم دائرة معينة الى عدد من الاقسام المتساوية ثم تنتهي بتوصيل النقاط الواقعة على محيط الدائرة بخطوط مستقيمة متقاطعة ينتج منها الشكل الهندسي للوحة .

■ المقرنصات (ستالكتايت) ■

تعد المقرنصات من ابرز انواع الزخارف العربية الاسلامية ، ويعتقد ان هذه الكلمة ماخوذة من كلمة (مقرفص) اي جالس القرفصاء ، وفي بلاد المغرب يطلق عليها اسم (المقرفص) او (المقريض) ، وفي اللغات الاوروبية (ستالكتايت؟ Stalactite) للشبه الموجود بينها وبين الرواسب الكلسية المخروطية الشكل التي تتدلى من اسقف بعض الكهوف ، وهذا الشبه وان كان غير دقيق ولا تعبر التسمية الا عن صورة واحدة منه الا انها اصبحت تستعمل للدلالة على جميع صور هذا العنصر الزخرفي .

كانت المقرنصات معروفة قبل الاسلام ولكنها كانت بسيطة ساذجة هذبها البناء العربي المسلم وعدل في شكلها وعقد في مظهرها، اذ قسمها الى كوى صغيرة متعددة ، وتفنن في وضعها وتنسيقها وتزيينها حتى بدت قطعة من الفن الجميل ، وقد اتجه الفنان العربي اتجاها جديدا في هذا الفن فزخارفه لا آخر لها ولا بداية وهذا سر عظمة هذا الفن وتكامله .

والمقرنص هو كوة تقام فوق الزوايا الاربع لغرفة مربعة يراد تسقيفها بقبة ، وقد كان المتبع في بناء القبب على مساحات مربعة ان تستخدم المقرنصات المعقودة Squinches او المثلثة المقسة Pendentinves لتحويل المربع الى مثمن تستقر قاعدة القبة المستديرة عليه .

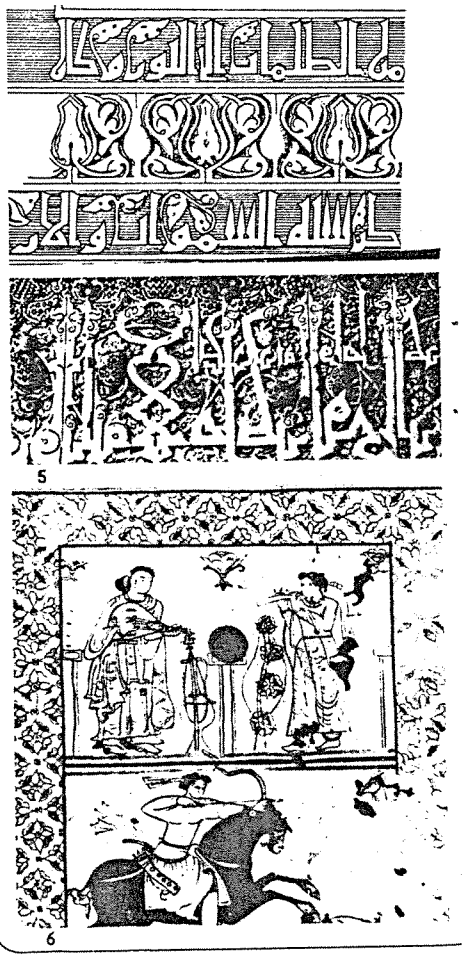
وقد استخدمت المقرنصات في عقادة الممرات الطويلة كما نشاهد ذلك في القصر العباسي في بغداد ، وقد تستعمل داخل العقود التي تحيط بالابواب والنوافذ كما في قصر الحمراء ومداخل بعض المساجد، وكل هذه المقرنصات لها رسومات ومخططات خاصة تطبق بموجبها عند البناء .

■ العقود والقناطر والمحاريب الصماء ■

لقد تنوعت العقود والاقواس حتى صار بالامكان ضمها الى الزخارف البنائية . ابتكر العرب انواعا جديدة من العقود والقناطر كالاقواس المدببة والعقد المطول ومشتقاتها ، والعقد المنفرج والمنبعج والمنبطح، ثم العقود الثلاثية الفتحات ، والخماسية ، والعقود المفصصة ومشتقاتها . وكانت العقود المنفرجة اكثر العقود انتشارا ، وقد ظهر هذا النوع من العقود لاول مرة في المسجد الاموي في دمشق ، واستخدم بعد ذلك بصفة عامة في مسجد القيروان ، وبسبب متانته ورشاقة مظهره عمم المسلمون استخدامه بحيث اصبح عنصرا مميزا للعمارة العربية الاسلامية .

اما العقود المفصصة ، وهي العقود التي قصت حوافها الداخلية على هيئة سلسلة انصاف دوائر او على هيئة عقد من انصاف فصوص فقد لاقت رواجا كبيرا في العمارات العربية الاسلامية ، ولعل هذا العقد قد اشتق من شكل حافة المحارة ، غير انه اتخذ في العمارة العربية المظهر الهندسي البحت واصبح فيها ابتكارا ، واول مثال على ذلك العقد الذي نراه في قصر المشتى وقصر الغاشق وفي الرقة ثم تطور العقد المفصص وانتشر في عمارة المغرب والاندلس وخاصة في مسجد قرطبة ، فتعددت اشكاله واتخذ في داخل المسجد وخارجه مظهرا بديعا جذابا ، وبعد هذا تشابكت العقود المفصصة وازداد عدد الفصوص وتصاغرت وتداخلت فيها زهيرات ووريدات واصبح شكلها زخرفيا حليت به المآذن والمحاريب .

4 القاشاني التركي ويلاحظ فية الرقش او التوشيح العربي
5 الزخرفة بالخط العربي الجميل
6 رسوم جدارية (فريسكو) في قصر الجير الغربي من قصور الامويين في بادية الشام



اما العقود المدببة فقد نشات في العراق ، واقدم مثل معروف منه نجده في قصر الاخيضر ، ثم عم استعماله بعد ذلك فنجده في الجوسق الخاقاني بسامراء من عهد المعتصم وفي المسجد الجامع بالقيروان ، وفي مسجد ابن طولون ، وانتشر اثناء ذلك انتشارا واسعا في العمارة الاسلامية في الشرق والغرب واستعمل العرب في عماراتهم العقد المنفرج، وهو عقد يتكون من كتفين مستقيمين يجتمعان عند راسه في زاوية منفرجة وله طرفان راسيان مستقيمان ومن الامثلة على ذلك العقود في قصر العاشق ثم عم استعماله في مصر . ان كثيرا من الاقواس اصبحت لا تخضع الى منطق البناء بل صارت تعبر عن هوى الفنان المزخرف .

■ زخرفة المباني بالخط العربي الجميل ■

كان الخط الكوفي من الوسائل التي تستعمل لزخرفة المباني وبعض القطع الخشبية والمعدنية ، وقد مر الخط الكوفي في تطويره بثلاث مراحل : الاولى الخط الكوفي البسيط الذي يستمد زخرفته من تناسق الحروف وحدها ، والثانية الخط الكوفي المتطور الذي تنتهي اطرافه بفرطحة مدببة ، والثالثة الكوفي المورق الذي بدات اطرافه تتشكل باشكال وريقات وانصاف وريقات ، وهناك نوع آخر اتخذ اشكالا من الخط المزهر . وقد تم الانتقال من المورق الى المزهر بتحرير اذناب بعض الحروف مثل الراء والواو بحيث تبدو الورقة النباتية كانها زهرة منبثقة من هذا الذنب .

لقد بدات العناية بهذا الخط في العراق في مدينة الكوفة . و في بغداد بالذات عاشت شخصيات كان لها الفضل في تطوير الخط العربي ، من هؤلاء ابن مقلة وابن البواب ، وقد بهر مظهر الخط العربي البديع وجماله الفني انظار العرب والمسلمين واصبحت الكتابة به بحق زخرفا فائقا امتدت كالستائر الثمينة الغالية على واجهات العمائر كانها مواكب فخمة تجتذب الناظر اليها وتثير الروعة امامها من دقة الصناعة وابداع المظهر ، ومن الامثلة على ذلك الكتابة الجميلة على الجدران الخارجية للمدرسة المستنصرية وجسر حربي .

■ القاشاني او الآجر المزجج ■

كان القاشاني ، الذي استعمل مع العمارة بنجاح، الكسوة الرئيسة في عدد كبير من الابنية العربية الاسلامية ان اروع مجموعة من القاشاني العراقي القديم نجدها تزين اطار محراب جامع القيروان الكبير ، فهذا القاشاني الملون بالوان ، الازرق والاخضر والاصفر ذي البريق المعدني شاهد على ازدهار هذه الصناعة في العراق . وقد اشتهرت بعض المدن الايرانية بهذه الصناعة منها مدينة الري وسلطان آباد وصاوه وقاشان ، وتنتج الري وقاشان قطعا ذات زخرفة ملونة تحت تغطية شفافة . واشتهر القاشاني التركي الذي يكسى به جدران المساجد وبعض القصور العثمانية ، وفي (اسنك) في اسيا الصغرى مشاغل ناشطة لهذه الصناعة .

■ الفسيفساء ■

لقد تجلت عبقرية الفنان العربي اروع ما تجلت في عمل الفسيفساء (الموزاييك) ، وهو عبارة عن تكوين رسوم مختلفة بواسطة قطع صغيرة او فصوص مختلفة الالوان تثبت بجوار بعضها البعض، وقد تكون هذه الفصوص من الحجر الطبيعي ذي الالوان المختلفة ، او من الصدف ، او من الخزف ، او من الزجاج واحيانا من الاحجار الكريمة او الشبيهة بها .

وقد وصف لنا المقدسي الصور التي كانت تزين المسجد الاموي الكبير في دمشق وصفا دقيقا فقال عنها (انها تجلو للناظر صور اشجار ومدن من اروع ما يتصوره العقل) ،فالمساحة التي كشف عنها من هذا الموزاييك نحوا من خمسمائة متر مربع ، وهي واقعة بالقرب من المدخل الرئيس للمسجد على يسار الداخل ، وهذه الالواح تمثل مجموعة من الاشجار العالية تتخللها منشآت من قصور او بيوت ثم امواه تضطرب بشكل نهر او بحر .

وقد اجاد الامويون في زخرفة قبة الصخرة بالفسيفساء ايضا ، فكانت هذه الزخرفة تغطي اقواسه واكتافه وغيرها من اقسام هذا البناء .

ان هذه الصور الموجودة في اكبر المساجد في العالم الاسلامي تكشف لنا عن حقيقة عدم تعارض الدين الاسلامي مع الصور التي تجمل المباني والتي تتخذ من مناظر الطبيعة ومن صور المجتمع الانساني ميدانا لها ، وان صح ما ورد فيه من كراهية او نهى فانما ذلك ينصرف الى ما يخشى منه على العقيدة الدينية .

■ الزخرفة بالصور ■

لم يشجع كثير من المسلمين فن الرسم والتصوير ، ولهذا احس الرسامون والمصورون بالجحود لقيمة فنهم ، وانطووا على انفسهم ردحا من الزمن ، ولم يفخروا باعمالهم كما كان يفخر الخزافون والنساجون والنقاشون والنجارون ، على ان ظروفهم تلك لم تمنعهم من الاقدام على مزاولة عملهم في شتى المجالات ، ففزوا بالرسم والتصوير جميع فروع الفن من عمائر واعمال خشبية وعاجية وزجاجية وزخرفية ، ومنسوجات وطنافس ومخطوطات .

لقد تجلت عبقرية الرسام المسلم في المسجد الاموي بدمشق عند البحث عن الفسيفساء في هذا المسجد ، وترك لنا العصر الاموي اجمل الرسوم والتصاوير في (قصير عمرا) وقصر (الحير الغربي) من القصور الاموية في بادية الشام ، و (الجوسق الخاقاني) في سامراء ، و (قاعة العدل) في قصر الحمراء بغرناطة وغيرها من المباني الاسلامية .

رسم الفنان المسلم هذه الصور بطريقة (الفريسكو) Fresco وهي التصوير على ملاط حديث العهد ، وهذه الصور كانت تترجم احسن ترجمة عن روح الفن الاسلامي الذي يهدف الى تجميل الحياة الدنيا .

وقد قدمت لنا سامراء العديد من نماذج هذا الفن التي تشغل الصور الادمية والحيوانية فيه مكانا هاما مما يؤيد حرية الفكر التي كان يتمتع بها الفنان في هذا العصر ، فهناك صور لنسوة عاريات الجذع او حاملات القرابين تختلف عن تلك التي وجدت في (قصير عمرا) الاموي ، فهذه ذات الوان اكثر غنى واكثر بريقا ، موضوعة بصورة مسطحة خالية من تشكيل ، ومحددة بخطوط سوداء واضحة تؤكد مفهوما اكثر جراة واكثر توفيقا . وهناك مشاهد شراب وموسيقى ورقص وصيد ومبارزة ، وهذه المواضيع كما يبدو ماخوذة من حياة اللهو والرياضة التي كان يمارسها سادة القصر ، وقد تنسب اشكال الحيوانات الى النموذج الفارسي التي تمثل وحشا مفترسا ينقض على حيوان فيعضه من رقبته او ردفه .

■ الرقش او التوشيح العربي ■

اطلق مؤرخو الفن من الاوربيين على هذا النوع من الزخرفة كلمة ارابيسك Arabesque وهذه الزخرفة نوع من الزخارف النباتية التي ابتدعها الفنان المسلم العربي كما تدل على ذلك الكلمة نفسها . وقد عبر الاسبان عن هذه الزخرفة

بكلمة (اوتاريك Atorique وهذه الكلمة ربما تكون مشتقة من (التوريق) التي تعبر عن هذه الزخرفة اصدق تعبير . وقد سميت هذه الزخرفة ب (الرقش العربي) في بعض الكتب ، واطلق بعض المؤلفين كلمة (التوشيح) على هذا النوع من الزخرفة، ويقصد بهذا التعريف مجموعة مكررة تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين او اكثر متشابكين تشابكا هندسيا متماثلا او منتظما ، وتتباين الحركة فيهما تباينا توقيعيا .

لم يتقيد الفنانون عند رسم هذه الزخرفة بقواعد مرسومة لاشكال التوشيح العربي ولكنهم التزموا جميعا بمبادئها الرئيسيةالتي يمكن تلخيصها بما يلي :

- تنسيق الاشكال النباتية داخل مضلعات هندسية مجردة .
- تكرار التموجات الخطية تكرارا تختلط فيه البداية والنهاية .
- تعانق الاغصان والفروع .
- املاء الفراغات بصورة كاملة .
- تماثل العناصر والمجموعات .

في هذا الفن وان لم يبتكر الفنان العربي المسلم وحدات زخرفية جديدة الا انه استعمل ما وجد بين يديه من وحدات في الفنون السابقة على الاسلام فرتب هذه الوحدات ترتيبا غير مسبق ، ولاءم بينها بطريقة مبتكرة ، ونسق بين اجزائها تنسيقا جعلها تبدو كانها شيء جديد اخترع لاول مرة .

الخلاصة

نلاحظ مما تقدم ان الفنان العربي المسلم قد جمع الوحدات الفنية الموروثة ثم قام بصهرها في بوتقته ومزجها بفلسفته ، وسلط عليها اشعة عبقريته ، فخرجت من بين يديه شيئا جديدا لا يخفى على الناظر اصله ، ولكنه لا يستطيع ان ينكر عليه شخصيته القوية الواضحة .

رسم الفنان العربي الازهار والاشجار والاوراق والسيقان والطيور والحيوانات فحورها تحويرا كادت تفقد معه شخصيتها كوحدة نباتية او حيوانية، ولكنها لم تفقد قدرتها على ان تكون مصدرا لصور زخرفية ،تشيع الغبطة والسرور في النفس . اندفع هذا الفنان وراء خياله وهو يرسم او ينحت ولكنه اخضع هذا الخيال الى التوازن والتقابل والتماثل وهي الاسس الرئيسة التي يقوم عليها فن الزخرفة ، فخرجت اعماله الفنية من بين يديه رائعة تشد الناظر الى الوقوف عندها كلما وقع نظره عليها .

المصادر

ابو صالح الالفي ـ الفن الاسلامي، اصوله ، فلسفته، مدارسه .

انور الرفاعي ـ تاريخ الفن عند العرب والمسلمين .

نعمت اسماعيل علام ـ فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية .

ر . احمد موسى ـ الفن الاسلامي ـ ترجمة كتاب ارنست كونل .

ر . احمد فكري ـ مساجد القاهرة ومدارسها ـ ثلاث اجزاء .

الواسطي :

بلند الحيدري

اذا كانت كتب التاريخ والسير قد ارخت لابي محمد القاسم بن علي الحريري البصري ، وافردت له غير صفحة من صفحاتها تحدثت فيها باسهاب عن دقائق امور حياته وعن طبيعته وسلوكه وطرق مجالسته لادباء وعلماء عصره ومد سمعه لكل ما يقولون به ، ورثائه ملبسه ، ويحددون بكثير من الجزم تاريخا لمولده وتاريخا لوفاته ، ويوردون غير سبب لما دفع به الى كتابة مقاماته واختياره لبطليه فيها ، فان حظ الواسطي الذي تحتفي به جل الكتب الفنية المعاصرة اليوم وتتدارس اسلوبه الفني ، والذي تستعد باريس لاقامة معرض لاعماله في شباط القادم ، لم يكن على مثل حظ الحريري ، وان ايا من اهل زمانه لم يكلف خاطره ان يورد عنه كلمة صغيرة يكون لنا ان نرجع اليها لمعرفة من هو هذا الذي ترك كل تلك الصور الرائعة التي يقول « س. ديماند » في كتابه « الفنون الاسلامية » واصفا اهمية جدتها : « ولا شك ان الواسطي كان مصورا عظيما لانه استطاع ان يجمع بين التاثيرات المسيحية الشرقية والتاثيرات الايرانية ويخلق منها اسلوبا جديدا » .

ولقد شغلت الرجل حماسته لعمله عن ان يقول شيئا يحق نفسه اكثر من تلك الجملة الفقيرة التي تسطحت على الصفحة الاخيرة من كتاب المقامات ينوه فيها بانه « فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه يحيى بن محمد بن ابي الحسن بن كوريها الواسطي بخطه وصوره اخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة اربع وثلاثين وستمائة حامدا الله تعالى » والتي لا يجد الاستاذ كوركيس عواد وهو يسعى لانه يؤرخ له ما يضيفه اليها اكثر من قوله «وبعد يحي بن محمود بن يحي بن الحسن الواسطي في طليعة المصورين في العراق في هاتيك الايام ، بل هو شيخهم واستاذهم واما مهم في هذا الفن الجميل نشأ هذا الفنان الواسطي في المائة السابعة للهجرة في واسط من المدن الشهيرة في العراق وموقعها بين البصرة والكوفة وفي تلك المدينة العامرة تعلم التصوير وتمهر في فنونه » وقد يذهب آخرون من باب التاويل ودراسة الاثر الى القول بانه صور تلك الرسوم في بغداد لما كان لها من مركز حضاري حيث « احتفظت بمركز الزعامة في تحلية المصايف وزخرفتها ـ الفن الاسلامي: ارنست كونل » فلا غرابة من ان يشد اليها الرحال ويعمل مع من استقدمتهم من نقاشين ومزخرفين وخطاطين ، وترى السيدة ناهدة عبدالفتاح النعيمي في دراستها « المراة في رسوم الواسطي» في طبيعة اعماله وفي « كتابة اسم الفنان على المخطوط وتلقبه بالواسطي ربما يعني هذا ان يحي بن محمود بن الحسن لم يبق في مدينة واسط بل هاجر الى مدينة اخرى واصبح غريبا عن اهلها وعرف بالواسطي ومن المحتمل ان هذه الهجرة كانت الى بغداد لان العمل الفني الجيد لم يكن يقدم الا الى الحكام والخلفاء » .

وقد لا نجانب الحقيقة كثيرا ، اذا ما قلنا بان مثل هذه الفنون حملت على محمل التزيين العرضي الذي استوجبته حياة الترف والبذخ التي عمت ايام العباسيين ، او لغاية في توضيح امر دراسة علمية حيث يخرج العالم « لدرس الحشائش في منابتها ويستصحب مصورا معه الاصباغ والليق على اختلافها وتنوعها ويتوجه الى المواضع التي بها النبات فيشاهد النبات ويحققه ويريه للمصور فيعتبر لونه ومقدار ورقه واعضائه ويصور بحسبها بالدقة ـ تصوير وتجميل الكتب العربية في الاسلام ـ محمد عبدالجواد الاصمعي » وان ممارسي هذه الفنون هم دون الآخرين من الكتاب والشعراء وان اسماءهم لا تستحق الوقوف عليها في فهرست او كتاب يتعقب اثارهم ، وان كانت ثمة اخبار قد ترادفت عن وجود بعض المؤلفات في هذا الشان ككتاب المقريزي «ضوء النبراس وانس الجالس في اخبار المزوقين من الناس » الا ان شيئا منها لم يقع الينا ويبقى الواسطي اكبر حظا من غيره من الرسامين اذ اتيح له بعد مائة سنة من وفاة الحريري ان ينفرد بصفحة يتجرا فيها على ان يثبت فيها اسمه وتاريخ انجازه لصور مقامات الحريري » .

■ مقامات الحريري

يصر عدد غير قليل من دراسي الادب العربي من عرب ومستشرقين بداية نشوء ادب المقامات بمقامات بديع الزمان الهمذاني الذي عاش في القرن الرابع للهجرة ويذهب بعضهم ومنهم الدكتور زكي مبارك الى مد تاريخ بدايته الى القرن الثالث للهجرة ناسبا الى « ابن دريد » اول عمل من هذا الضرب من ضروب الادب كما عثر على ذلك في بعض كتب الادب العربي القديم اما من الكتاب المتاخرين ممن مارسوا الكتابة في ادب المقامة فهو الشيخ ناصيف اليازجي الذي ولد عام ١٨٠٠ م وتوفي في عام ١٨٧١ م وكان في اسلوبه ملتزما بما ورث عن الهمذاني والحريري من نسج ادائي في رواية الاحداث وبناء الجمل وحتى رسم شخصية البطل .

وتكاد المقامة ان تكون لونا من الوان القصة لولا ان كاتبها لا يولي اهتماما لتطوير الحدث على ما هو مالوف في ادب القصة ولولا جنوحه الى اصطناع البراعة اللغوية وابراز تمكن الكاتب من ادائيته البيانية الى حد يضيع فيهما احيانا وضوح القصد من الحدث وكان الغاية ليست باكثر من التاكيد على تلك البراعة وذلك الاسلوب البياني المملوء بالزخرفة اللفظية .

وثمة شخصيتان في الادب العربي احتكرتا الاهمية المتزايدة في هذا المجال الادبي هما الهمذاني والحريري وقد ولد الاخير منهما في البصرة عام ١٠٥٤ وتوفي فيها

خصائص المدرسة البغدادية

عام ١١٢٣ ويعد الحريري من نحوي مدرسة البصرة ومن كتابها المقلدين واحد ادباء بدء الانحطاط الادبي في تاريخ الادب العربي وقد شغل لفترة من الزمن منصب « صاحب الخبر » في البصرة اي المسؤول عن بريدها وكان موضع احترام اهليها لفرط ذكائه وفطنته وفصاحة لغته .. وعلى الرغم من ان « ابو القاسم بن علي الحريري » قد ترك تصانيف ادبية عديدة الا انه لم يشتهر الا بمقاماته التي لا تزال تتناقلها كتب الادب العربي .

وهو ينسج في مقاماته على منوال الهمداني معتمدا شخصية الراوي واسمه في مقاماته « الحارث بن همام » الذي اوكل اليه القيام بسرد مغامرات بطل المقامات « ابو زيد السروجي » وهو كبطل مقامات الهمداني ممن يحترفون الكدية فيصور لنا عبر خمسين مقامة صورا مختلفة للظروف التي مر بها بطل المقامات باسلوب ساخر حينا وجاد حينا آخر .. الا ان طغيان التكلف على مقامات الحريري قد ذهب ببعض رونقها وكذلك ميله الشديد الى الزخرفة اللفظية والتنطع في اقامة جملة وتاكيد الصناعة تاكيدا مبالغا فيه كان يورد ابياتا من الشعر يمكن لقارئها ان يتلوها من اولها او من اخرها كمل قوله :

اس ارمـلا اذا عـرا وارع اذا المـرء اسـا
اسل جنـاب غاشـم مشـاغب ان جلسـا

مما هبط بمنزلتها عن منزلة مقامات الهمداني في نظر غير واحد من الذين اقاموا المقارنة بينهما .

وتؤكد بعض الروايات التي توافرت عن مقامات الحريري بان شخصية بطلها شخصية حقيقية ، فان ابا زيد السروجي كان من الشحاذين المتميزين بحسن لغته وجميل تصرفه وعمق نظرته الى الاشياء ، بل ان الحريري نفسه يقول بذلك « اجتمع عندي عشية ذلك اليوم جماعة من فضلاء البصرة وعلمائها فحكيت لهم ما شاهدت من ذلك السائل وسمعت من لطافة عبارته في تحصيل مراده وظرافة اشارته في تسهيل ايراده ، فحكى كل واحد من جلسائه انه شاهد من هذا السائل في مسجده مثل ما شاهدت وانه سمع منه في معنى اخر فصلا احسن مما سمعت . وكان يغير في كل مسجد زيه وشكله ويظهر من فنون الحيلة فضله ، فتعجبوا من جريانه في ميدانه وتصرفه في تلونه واخسانه ... فانشات المقامة الحرامية ثم بنيت عليها سائر المقامات وكانت اول شيء صنعته » .

وقد استطاعت هذه المقامات ان تنقل الينا عبر سرد قصص ابي زيد السروجي الكثير من ملامح المجتمع البصري في العهد العباسي من حكايات تتناول حياة شخصيات اجتماعية معروفة ، الى رسم معالم المدن انذاك ، الى تفصيل في عادات اهل ذلك الزمان مما صارت المادة الاساسية لرسوم الواسطي التي زين بها هذا الكتاب فاغلى من قيمته ومد بعمره .. والكتاب محفوظ في المكتبة الاهلية بباريس تحت رقم ٥٨٤٧ عربي وتنسب الى مالكها لويس شيفر فيطلق عليها «شيفر حريري» ، وهي ليست النسخة الوحيدة فثمة نسخة ثانية مصورة محفوظة في معهد الدراسات الشرقية في لنينغراد ويرى المستر . دي . اس . رايس ، انها اقدم عهدا من تلك التي رسمها الواسطي وقد اصاب صورها التشويه والتلف ولم تدرس لحد الان دراسة كاملة .. وثمة نسخة ثالثة ، عثر عليها مؤخرا واحتفظ بها في « اسطنبول » .

■ مدرسة بغداد للتصوير

على الرغم من ان بعض دارسي الفن الاسلامي يذهبون الى القول بان المسلمين عرفوا الرسم على الورق منذالقرن الثاني الهجري فان ما وصلنا من تلك الرسوم لا يعود بتاريخها لاكثر من اوائل العصر العباسي وربما اواخر العصر الاموي وتقوم مدرسة بغداد المثل المتكامل لهذا الفنمن حيث وحدةالشخصية الفنية فيها ومن حيث كونها المنطلق الرئيسي الذي تسربت منه اساليب تصوير المخطوطات الادبية والعلمية الى باقي البلاد الاسلامية .

وقد استقرت تسميتها على مدرسة بغداد على اساس ما كان لبغداد من قيمة حضارية في تلك المرحلة من التاريخ التي تمتد ما بين القرنين السادس والثامن للهجرة « 1200 ـ 1400م » ولا يزال بعض المؤرخين من المستشرقين ميالين الى تسميتها بمدرسة ما بين النهرين او المدرسة السلجوقية او المدرسة العباسية ولكل منهم ما يقيم له في الحجة اسبابا مختلفة ، ومن هؤلاء ايضا من يقول بان هذه المدرسة تعود الى غير بغداد كايران ومن ثم الصين الا ان ما يوردون من حجج لا تقوم دليلا كافيا على ذلك ويرد الدكتور زكي محمد حسن في كتابه « مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي » على احد القائلين بنسبة مدرسة بغداد الى الايرانيين او الصينيين وهو « م ـ ساكسيان » بقوله « ولكن ليس ثمة دليل على ان ايران عرفت في ذلك العصر اسلوبا فنيا في التصوير يخالف ما عرف في بغداد فضلا عن ان المجموعة المحفوظة في استانبول والتي احتج بها ساكسيان لا يمكن نسبتها الى ما قبل العصر المغولي » . بل انه يؤكد في ذات الدراسة على «ان تزويق المخطوطات بالتصاوير وتزيينها بالاصباغ البراقة فن حملت بغداد لواءه في القرن السادس والسابع الهجري ولكنه ازدهر في مراكز اخرى من ديار الاسلام فعرفته الموصل والكوفة وواسط وغيرها من بلاد الرافدين ، كما امتد الى ايران ومصر والشام بل لقد امتد تاثيره الى الرسوم الحائطية الاسلامية في البرتغال بقصر الحمراء في غرناطة والى بعض المخطوطات العربية في الاندلس» .

ومن ابرز خصائص مدرسة بغداد في التصوير جنوح فنانيها الى عدم ايلاء اهتمام بالطبيعة على الشكل الذي برزت فيه في الصور التي رسمها فنانو الشرق الاقصى ، وعدم عنايتهم بالنزعة التشريحية او التقيد بالنسب الخارجية للاشكال المرسومة كالتي سعى الى تاكيدها الفنان الاغريقي .. كما ان رسوم مدرسة بغداد ذاتميل الى التسطيح ولم يول فنانوها اهمية لغير بعدين من ابعاد الصورة هما طولهاوعرضها اما العمق او المنظور العمقي فلم يبرز اهتمام به الا ابان القرن التاسع الهجري وبشكل عرضي لا يؤكد تحولا اليه .

ولقد كان من جراء هذه النزعة التسطيحية ان اصبح للمكان بمعناه الشامل مفهوم رمزي وللعلاقات به قيم مرتبطة بمفاهيم تنعكس عليها مواقف اجتماعية وسياسية فالكلب لا بد من ان يكون صغيرا في رسمه وان كان في اول الصورة والخليفة لا بد من رسمه كبير الحجم وان كان في اخر الصور وذلك بالنظر للقيمة الاجتماعية الممنوحة لكل منهما من خلال الحدث الذي قصد الفنان ابرازه ، ومركز الاشياء بالنسبة للحدث ذاته ، ومن هذا قامت لمدرسة بغداد تعبيريتها الخاصة التي انعكست على القيم التشكيلية لها من حيث تعدد زوايا الرؤية للموضوعات وما اطلق عليه اسم الرسم باسلوب « عين الطائر » الذي يشرحه نوري الراوي في دراسته «ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب» بقوله «ان هذه النظرة التي يطلق عليها العلماء نظرة عين الطائر هي احدى تقاليد المدارس الاسلامية التي جاوزت حدا اصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تطمح الى اراءة حيز المكان بشكل جامع وهي حالة تلتقي برسوم الاطفال وترتبط بها حسب المقاييس الفنية الحديثة باكثر من وشيجة » .

ومما لا ريب فيه ان رسم الحقيقة الفنية للاشياء توارثه الفنان الاسلامي من الحضارات القديمة التي مرت بها بلاد ما بين النهرين فنحن ان دققنا النظر في تمثال « اللبوة الجريح » الاشوري نجد ان السهم يتجاوز وضعه الخارجي الى داخل اللبوة مصورا التمزق الداخلي لها وكذلك عند رسمه للانهر اذ كثيرا ما كان يعرج الى رسم انواع الاسماك الموجودة فيها .

ويعزو نوري الراوي ذلك الى كون هذه « النظرة منحدرة من ممارسات الفنانين للفنون الزخرفية المسطحة التي تؤلف الجانب الاكبر من الفنون الاسلامية وعلى علاقاتها الشكلية التي تعتمد كل القيم الجمالية التي انطوت عليها تلك الفنون » ... وهو راي يمكن الاخذ به لحد ما من حيث ان الزخرفة تتيح الحرية للفنان للاستعانة بالاشكال المختلفة لتعزيز الجانب الزخرفي الا اننا لا بد ايضا من ان ناخذ بنظر الاعتبار التداعي في الصور المرافق لعملية الخلق الفني ومحاولة رصدها وتثبيتها فالنهر اوحى بالسمك والسهم اوحى بالتمزق الداخلي وهو ما نسميه بالحقيقة الفنية ، التي تتجاوز بها الحقيقة البصرية الى حيث تاكيد الترابط بين العناصر المرئية وغير المرئية للموضوع بغية اعطائه تكامله المضموني وهي نزعة في الرؤية الشمولية للاحداث والاشياء .

■ الخصائص الفنية والاجتماعية عند الواسطي

يقول بيكاسو « ليس هناك في الفن بالنسبة لي ماض او مستقبل فاذا عجز عمل ما من ان يعيش على الدوام في الحاضر فلا مجال لاخذه بنظر الاعتبار ابدا .. ان فن العصور الاخرى ليس فنا للماضي فقد يكون اكثر حياة اليوم مما كان في اي وقت آخر » .

والواسطي هو واحد من تلك القلة التي ما ان نعود لدراسة قديمة ، وبعد قرابة سبعمائة وخمسين عاما ، الا ونقع الى جديد فيه نتلمس منه مرمى في اداء يثري تجارب فنانينا ، فقد استطاع هذا الفنان بقليل من المداد الاسود وقليل من جدى الياف الكافور الممزوجة بزيت الخردل وقليل من الالوان التي ربما كان يقوم بتحضيرها بنفسه ان يمد بماضيه الى حاضرنا وان يختزل باعماله ابرز الصفات التي شاعت عن المدرسة البغدادية للرسم ، فصوره بالنسبة لمؤلف كتاب « الفنون الاسلامية » ج ـ س . ديماند « بديعة ورائعة جدا » وهي عند المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون ـ 1883 ـ 1962 روائع بل « من اروع الاعمال الفنية الموجودة اليوم » وهو ما يذهب اليه بشانها المستشرق بلوشيه مؤكدا انها «اروع ماانتجته المدرسة البغدادية .. وهذا يعطي الانطباع ان هذا الانتاج الفني احسن ما يمكن ان يشار اليه بالنسبة لذلك العصر » ويفرد له ريتشارد ايتنغهاوزن فصلا كاملا في كتابه « فن التصوير عند العرب » يعالج فيه اهم مميزات هذا الفنان عبر جانبيها الاجتماعي والتشكيلي فهي جزء من « مرآة تعكس الحضارة العربية الاسلامية » .

ومن بين الفنانين العرب كان الفنانون العراقيون من السباقين لايلاء اهتمام متزايد باثار الواسطي ودراسة مميزاته الادائية واسلوبه ، واستكناه الواقع الاجتماعي من خلال صوره ، وتعود علاقة جواد سليم برسوم الواسطي الى اوائل الاربعينات فقد وجد فيه افقا رحبا لا بد من العودة اليه ودراسته دراسة واعية واستلهام معطياته وبذلك كتب في رسالة الى صديق له منوها بصورة « الجارية والجمال العشرة » حيث يقول : « انها صورة مجموعة جمال ، وجمال العراق تعرفها جيدا ، لا يتعدى لونها لون التراب ، ولقد صورها هذا العبقري العظيم .. كل جمل بلون يتناسب مع اللون الذي بجانبه» وقد انعكس عن هذا الاعجاب غير اثر في اعمال جواد ضمن رؤيته المعاصرة التي تجاوز بها السرد الرواني الى حيث التبشير بالحركات التعبيرية الدقيقة والقيم اللونية الزاهية الممتلئة بالفرح الحسي ، والتوازن بين الاشكال والمواءمة ما بين الحس الزخرفي والنزوع التعبيري .. اما شاكر حسن فقد سعى لان يكتشف عبقرية الواسطي من خلال رؤيته الفنية الخاصة التي يتجاوز بها الواقع الظاهري فاهمية « الواسطي الفنية هي في انه استطاع بطريقة تعبيرية اقناعنا بان ثمة عالما ممكنا باستطاعته ان يستند على عالم عياني في استشفاف الحقيقة ومن دون ان ينقله» وبعض اعماله في اوائل الخمسينات تذكرنا بشيء من تلك المنهجية الخاصة التي كان يرسم بها الواسطي حشوده وتداخلها بعضا ببعض وبوعي جمالي صميمي بادراك العلاقة التي تشد ما بينها وتفرزها قيمة فنية .

وثمة فنانون عرب آخرون لم يخفوا ما كان للواسطي من اثر عليهم سواء اوعوا ذلك ام لم يعوه ، وفي تصريح لبول غراغوسيان وهو واحد من خيرة الفنانين اللبنانيين يقول «عندما يصور الواسطي قاضيا يحكم على ولد خالف والده فانا اقدر ان افهم عمق الواسطي رغم انني لا اقدر ان اصل اليه .. انني اجرب ان اغار من فنه وافتح لفني بابا جديدا منه لاصل الى قوته وروحه لا الى صوره والى صبره وايمانه لا لنقل الوانه وخطوطه وبقدر ما اتعب مثل ما تعب لاصل الى ما وصل اكون قد دخلت حقا في التراث» ..

وشان الواسطي شان غيره من الفنانين الكبار الذي يكمن سر خلودهم في قدرتهم على استفزاز طموحنا لمعرفتهم اكثر فاكثر ، والاستقاء من منابع تجاربهم ، وبقدر ما يحاول فناننا العربي اليوم التواصل مع تراثه ، بقدر ما نرى حضورا جديدا للواسطي في

أبو زيد خفير القافلة : تصويرة من (المقامة الثانية عشرة) ـ بغداد ٦٣٤هـ (١٢٣٧م) ـ

اعماله في معنى من قدرة هذا الفنان على توكيد الصلة ما بين الفن كجهد تعبيري وبينه كجهد تشكيلي ، فلقد كان للواسطي وعبر لوحاته التسع والتسعين لمقامات الحريري ان أثار الدهشة من براعته الادائية وامكانيتها على تصوير الواقع الاجتماعي الذي استوحى جزءا منه من مقامات الحريري والجزء الاكبر من معايشته لذلك الواقع بابعاده المختلفة ، واذا كان لنا ان نفترض انه قد اختلف الى بعض مصادر فنه من معطيات فنون وادي الرافدين وجدارياتها القديمة ومقومات الفن الاسلامي الذي نما وشب بينه وعلى مقربة منه ، وانه افاد من التاثيرات البيزنطية عليه ، وانه ربما وقع الى بعض تجارب فناني غربي الهند ، فلنا ان نفترض ايضا ان جدة هذا الفنان متأتية من امكانيته على هظم كل ما وصل اليه ، وان وعيه بعمله نزع به حتى الى المواءمة ما بين الطابع الزخرفي في صوره والنزعة اللفظية والصناعة البديعة اللتين سادتا المقامات وكانه يترجم بذلك بعض خصائصها باسلوب تشكيلي ، وان شدة ارتباطه بواقعه وشدة رهافة عينه وعمق علاقته بمجتمعه قد دفع غير واحد من مؤرخينا الى اعتماد اعماله وكانها وثيقة تقطع بالحكم في اعطاء صورة متكاملة «ودراسة واسعة مباشرة للمجتمع الاسلامي وطبقاته المختلفة آنذاك وهي بالتالي خير وثيقة مادية ساعدتنا على التعرف بتلك المجتمعات بطريقة لم نتمكن من تحقيقها عن طرق النصوص الادبية والتاريخية الواردة في تأليفهما الغزيرة»(١) ..

وان اهمية لوحات الواسطي لم تبلغ حد الكمال في العديد منها الا بادراكه للكيفية التي تتآلف فيه الاشكال الخارجية لا بضرورة حسابية وهندسية فحسب بل وقبل ذلك باحساس داخلي عميق لخلق وحدة شاملة للموضوع ، يتحول كل جزء منها الى مقطع من حوار متواصل فاذا كان في صورته «مسافرين في المدينة » قد جسد في القسم العلوي منها ما يعطينا فكرة على جانب من الوضوح عن نمط الاطواق آنذاك وغرف المنازل والجوامع وطرزها ، وقد استقرت بدلالة معنوية داخلية وثبوت خارجي فان القسم السفلي منها قد افرد لجمهرة من الناس وهي تتحرك عبر حياتها اليومية ، ومن خلال العديد من التفصيلات المنتقاة بدقة تتوشج الصلة وتعمق تلك الوحدة الشاملة موسعا في ذات الوقت لواقعية عمله ان تمد ببصرك الى تلك الدلالات الاجتماعية من خلال ملابس الخاصة والعامة من الرجال والنساء والاغنياء والفقراء وطرق جلوسهم وتعبيرية حركات ايديهم ونتوءات ملامحهم والطبيعة البيؤية لمحيطهم الاجتماعي، وحتى عندما يجزيء بعض لوحاته الى عدة اجزاء يؤكد عبر المفارقة الاجتماعية بين طبقة واخرى وتناقض المواقف او ازدواجيتها على شمولية رؤيته فتسقط الخطوط العريضة للفواصل ليحل محلها خط وهمي ولون وهمي يحكم العلاقة ما بين تلك الاجزاء فنجد اللون الازرق ينساب في صورته للمقامة «التاسعة والثلاثين» من جزء الى جزء مشددا على تماسكها ، هذا بالاضافة الى تواصل الحوار ما بين جزئيات موضوعة المتوزعة على ستة اطر متناظرة ومتماثلة من حيث المبنى والمعنى، فالمراة تعبر عن مشاعر الم الولادة والقابلة تنتظر الوليد في قسم من اللوحة يقابلها مشهد للزوج وقد تربع على كرسي وبكثير من اللا ابالية ، بينما تقاسمت اطراف اللوحة مشاهد ديكورية متوازية في انفعاليتها ما بين صورتي الفتاتين وصورتي الحارث بن همام والسروجي وقد انصرف كل منهم الى عمل خاص هو من متممات الحوار القائم ما بين طرفي الصورة المتمثلين في مشهد المراة ومشهد زوجها وتعزز من تلاحمهما.. ومثل ذلك ما يمكن ان نشاهده في غير عمل من اعماله الابداعية ، مستغلا ما وهب من قدرة على استخدام خطوطه السلسلة والمنفلتة بعفوية في ان تعبر بدقة متناهية عن ضروب مختلفة من الحركة والكتل والانشاء المعماري ، والتي تكاد تتجاوز مع نخبة من الوانه حتى تنفجر بكل طاقاتها تكويناته الموضوعية بعد فرض سيطرته الواعية على مجرى بساطة تخطيطاته ومرمى المبالغة المسموح بها في تكوين الاجزاء المتناثرة ، وتوزيع زخارفه بحيث لا يسمح لها ان تنال من جهده التعبيري الذي يظل هدفا رئيسا فيها يفصح من خلاله عن هواجسه وافكاره مشكلا بهذا المزج ما بين الزخرفة والنزوع التعبيري ما يؤكد نهجه المتسم بتلك الغنائية المرحلة وهي تلوح وتشير وتنبه الى مغزى ماساوي ينبثق من بينها في كثير من الاحيان .

وكما استغلت المؤلفات الادبية الكثيرة في ذلك العصر المراة كرمز ذي دلالات غنية عن مقومات ذلك المجتمع وفضح توجهاته ، كذلك كانت في رسوم الواسطي حيث استقطبت في حملة اعماله البؤر الانفعالية الرئيسية ان في رسمها وهي تغزل الصوف او تستجدي او تشكو زوجها للقاضي او وهي تباع في سوق النخاسة او وهي تعبر عن المها لفقد احد معيليها ، بل انها لكذلك حيثما يفرد لها مكانا في لوحاته مميزا اياها بدلالة تشكيلية في بعض الاحيان

وكثيرا ما يلجا الواسطي الى توشية اطراف صوره بمقاطع من المقامات تتواصل فيها احداثها وذلك رغبة في الادلال الى مغزاها ففي صورته للمقامة « الثامنة » نجد ان الكلمة المثبتة في اعلاها «ان الزجاج نمام واليت مذ اعوام الا يضمني ونموها مقام..» تغني شخوص لوحته تلك وجلساتهم وحركات رؤوسهم وايديهم واصابعهم ومرامي شخوص ابصارهم وكان كل واحد منهم يعي نفسه بشكل ما في تلك الكلمة .. وهكذا فحيثما يقصر الشكل كلغة تعبير عن اداء مهمته في الافصاح عن نفسه يتلمس في الكلمة رديفا له يستعين بها في شرح غرضه في خلق منظوره الشمولي حيث تتمثل « القرية حية بمظاهرها المادية والاجتماعية والاقتصادية ايضا » كما يقول ايتنغهاوزن عن صورته في «المقامة الثامنة والاربعين » وذلك يندر ان نقع الى مثيل له عند اي فنان من فناني العالم .

ان كون الواسطي فنانا كبيرا لا بد وان يعني انه عرف كيف يفاد من كل ما طالته يداه من قيم فنية اثبتت نفسها موروثا تقليديا وكيف يضيف اليها من جديده ما يهبها سمة عصره ومجتمعه ، فالتسطيح الجداري ذو البعدين والذي عرفته حضارات العالم القديم وتميز به الفن الاسلامي كان من بعض مقومات اعماله الا انه سعى لان يستعيض عن نتوءات جدرانيات بابل

واشور وما توحي به من عمق باستخدامه اللون والاضاءة بمعنى من معاني العمق المتوهم عبر المجاورة ما بين الالوان الحارة الموحية بالقرب والالوان الباردة الموحية بالبعد « وبمعنى آخر ان اللون والعتمة والضوء ستتولى في السطح المرسوم الدور الذي يتولاه البعد الثالث وهو العمق في فن التسطيح من ابراز في المنظور والتجسيد في نفس الوقت مع انصياعهما للعالم الذي يتجسدان فيه(2)» ولا تقف محاولة الايحاء بالمنظور عند حدود استعماله للخطوط الانسيابية في تحديد كتلة وحجومه المتراصة والتي يحجب كل منها جزءا من الاخر دلالة على قربها وبعدها عن بعضها البعض ، بل يعمد الى استخدام منظور تكراري للاشكال المرصوفة على مثل ما عثرنا عليه في بعض جداريات سومر ومصر القديمة ، كما في صورته «مجموعة الجمال» وصورته الرائعة في «المقامة السابعة» حيث استخدمه على ثلاث مراحل متفاوتة بايحاءاتها للبعد فهي في القسم العلوي تكاد تكون مسطحة الا من حيث الايحاءات اللونية وفي الوسط تترادف الرؤوس بمنظور تكراري بسيط فيبقى لكل وجه من الوجوه بروز العينين والملامح الكاملة للقسمات أما في أسفل الصورة فيبدو المنظور التكراري باجلى مظاهره من خلال رؤوس الخيل التي

اصطفت متجاورة وعلى مسافات متقاربة ذات تناغم موحد . وهكذا اوجد في صورة واحدة ثلاثة نماذج للمنظور ولكل منها نغمها الخاص بها مؤلفا من خلال ذلك توافقا ايقاعيا قل نظيره في اي عمل سبق هذا العمل الابداعي ، ويرى حسن المسعود في شيوع استخدام المنظور التكراري عند الفنانين المسلمين مرمى «لغرض فلسفي يهدف الى عدم تقليد الطبيعة انما تصوير ما يوازنها ، اي الايحاء بوجود الارض والسماء دون رسمهما كما تبدو للعين مباشرة» .

وكثيرا ما كان الواسطي ، وبائر من محتوى الحدث يضطر الى ان يفرض على اشكاله توجها معينا تنزع به الى التكرار المستمر لحركات الرؤوس والارجل وتحس بها وكانها تخرج من اللوحة وتفقد ما يشدها الى بؤرة فيها ، فلا يجد مناصا من كسر التكرار بحركات جزئية كما في «مجموعة الجمال» حيث اعطى المراة في آخر الصورة حركة بطيئة ذات طابع سكوني لحد ما بينما احنى براسي الحملين في اول الصورة وآخرها مما اعاد الى اللوحة توازنها ، وقد يضطر احيانا الى فرض حركة مقابلة مضادة ، كحركة الرجل الواقف في المقامة «الثالثة والاربعين» في وجه مسيرة الجملين وقد اكسبه بلونه الاحمر ما يؤكد بروزه وثباته ، ومثل ذلك ما يمكن ان نقوله بالنسبة لغير واحدة من لوحاته ، في مجال قدرته البارعة على تفادي التكرار الممل واحساسه الدقيق بالتوازن ما بين الكتل والحركات والشخوص .

والزخرفة عند الواسطي كما هي شانها في الفن الاسلامي عامة محدودة ضمن الشكل الواحد حيث تؤطرها خطوطه فلا تقيم حوارا ما بين الخط واللون بقدر ما توجد تآلفا ما بين كتلة وكتلة وبذلك يكون لكل كتلة نغمها الخاص بها والمنبثق من طبيعته الزخرفية مما قد يدفع الى الظن بانها ضرب من الرموز المكثفة لتعبيرية اعماله الابداعية وليست مجرد نقوش تزيينية خالية من اي غرض آخر ، وفي ذلك ما يفسر تحرره عند رسومه للنباتات من اية رؤية سلفية مسبقة لها انسجاما مع موقعها من اللوحة فهي عندما تكون بساطا ومسارا لحركة شخوصه يهبها شفافية وكانها غمامة تطير بهم وتتغير الوانها ما بين الخضرة الباهتة والداكنة والحمرة باثر من تفاعلها مع طبيعة الحركة القائمة فوقها ..

وهكذا تمكن هذا الفنان الكبير ان يهبنا عبر لوحاته التي زين بها مقامات الحريري الخمسين ادراكا واسعا بمجتمعه ووصفا امينا له ووعيا عميقا باشكالاته وان يتالم معه ويسخر من تناقضاته من خلال اسلوبه الايحائي الذي يتجاوز به السقوط على ظاهر الشكل او نقله نقلا شكليا امينا فيجمع بعمله المبدع ما يظل هاجس كل فنان الى يومنا هذا وهو القدرة على الجمع ما بين عمق التحسس بالواقع والتعبير بصدق وامانة عنه وبين الحرية المبدعة في استخدام القيم التشكيلية الموازية لذلك التحسس .

1ـ د. محمد مكية ـ تراث الرسم البغدادي .
2ـ الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي ـ شاكر حسن .

سعد شاكر

انتباهة الخزف

فن الزمن المتجدد

نعترف ان الخزف لا ينتمي الى زمن معزول .. انه يختزن طاقاته ، موضوع لم يستنفد ، بعد ، مضمونه الاجتماعي ولا اشكاله الابتكارية .. ما زال الخزف في قصده الارادي وصفا واضافة وتجليات في روح الطين واللون وفعل الاصابع (في هدوئها وتلقائيتها او في انفعالها وتجريبيتها ..)

انه الوضع وشكل الوضع .

واذ تبدو اشكال الخزف النحتية المعاصرة متناقضة مع المضمون الاجتماعي التقليدي ـ كمظهر ـ لكنها ـ كدلالة ـ متطابقة معه .. وبالدقة متطابقة مع المضمون الاجتماعي لعصرنا .. فلكل مرحلة فكرها الابداعي، والا تحولت الاعمال الفنية الى نسخ متكررة لعمل كلاسيكي واحد ..

الخزف ـ باشكاله المعاصرة المتنوعة ـ زي لعصر ما هو عصرنا يضاف الى ماهية الفنان الخلاق ، ..

انه انفعالات وحالات تمارسها الوظيفة الطينية والفنية والتيار والاكاسيد ، المستقلة عن الكلام ، والمرتبطة بذاتها بفيزياويتها : بانفعالاتها وتفاعلاتها . والمعلنة عن تكوينها عبر الحصائل .. والخلاصات .. التي تتداخل معها ارادة الصنع الاول ، وهي ارادة (الشكل) الخارجي ، الفضائي .. للعمل الخزفي ، التي يكونها الفنان ـ الخزاف ..

وتخرج ، بعد تلك التفاعلات والاختناءات ، على شكل نمط من منطق الاستهلاك ومنطق المخاطبة (اعلامية الفعل الفني) ، وبالتالي انه (الخزف) لسان اجتماعي معجون بابداعية وحيل وابتكارات عصر وخبرات .

انه ليس «الاصعب» و «الاسهل» او «الابسط» .. بمقياس «البدائية» و «التجريد» ـ كما اراد في تعريفه له هربرت ريد ـ فالاصعب والاسهل ، هنا ، حالتان تتبادلان المواقع حسب الخبرة والوقت والامكانيات والمواد والوضع النفسي والخبروي للفنان ذاته ..

كثيرون رددوا «حكمة» هربرت ريد «القديمة» : «الخزف هو الفن الابسط لانه الاكثر بدائية ، وهو الاصعب لانه اكثر الفنون تجريدا ..» ..

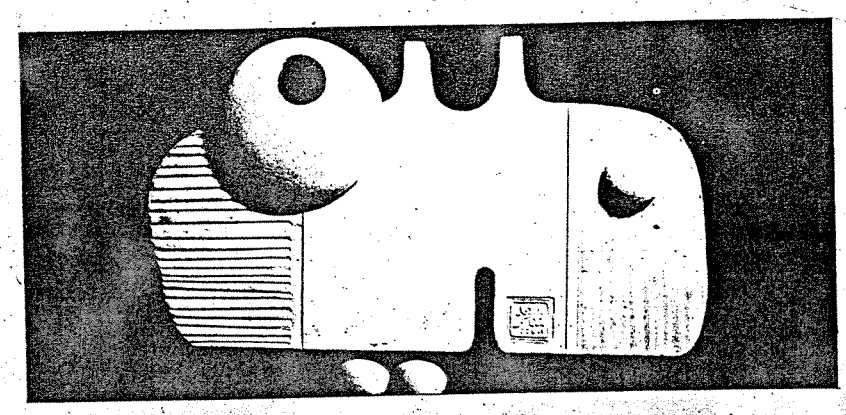
لكن بعض خزافينا خرج على هذا التقنين ، فالخزف وجود مثقل بابعاده وكتله ووزنه وظرفيته، انه ليس فنا «هشا» ولا شكلا مسطحا .. وحتى في «بساطته» و «بدائيته» كان تعبيرا عن قلق حضاري ، صراع ضد البساطة والبدائية ، منذ وجد ـ كائن في الكهوف القديمة ـ كان اثرا الرائيا لحياة ـ تبدو بسيطة وبدائية ـ لكنها في طموحاتها ـ ضمن ظرفيتها ـ خارقة الصعوبة ، خشنة ، ومعقدة .. لانها تريد ان تتجاوز المالوف ، والعادي ، والسائد ..

والخزاف الذي يريد ان يضاهي خيالاته ، ولا يمتلك الا الطين المحض ، لا يصل الى النتائج التي يملكها خزاف آخر يملك الطين الاجود نوعية ، مع مجموعة «اصباغ» صنعها ، بجهده الشخصي ، من النباتات وموجودات الطبيعة الاخرى .. حتى لو كان هذان الخزافان يعيشان في مجتمعين متماثلين ـ تاريخيا ـ ولكن في كهفين متباعدين جغرافيا : احدهما في الصين والاخر في «تل حلف» قبل ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد (بالقرب من منبع نهر الخابور) ضمن حضارة حوض دجلة والفرات الى حوض البحر المتوسط وقياسا الى ما عثر عليه في نينوى ، او حتى فيما عثر عليه في جهات اخرى من العراق مثل سامراء او (والاريجية بالقرب من نينوى) وفي تبي جورا (قرب خرسباد ..)

صحيح ان الخزف ـ في بعده الزمني ـ يمتد عميقا في التربة ، معها ، ومع اولى المكونات الحضارية للانسان .. لكنه ـ في خلاصته ـ فعل حضاري ارتبط بفاعلية الانسان على التامل والخلق ، واحيانا ـ بل وبالضرورة ـ نشا مع اول تفكير بالحاجة والاستعمال. ومع اول حفرة صنعها الانسان ليوقد بها نارا تعاملت الطبيعة بشكل منجاز ، وامام نظر ذلك الكائن ، بان جعلت النار تتفاعل مع التراب والطين لتشكل اشكالا والوانا اصلب من العادي غير المتفاعل، وهي بالتالي انتباهة اولى ليقظة تفاعلات الطبيعة ، نبهت الكائن على الافادة منها ..

لذا فما يبدو «بسيطا» و «بدائيا» ـ في اولياته ـ نتاج زمن ليس مقطوعا حضاريا ولا مهملا ..

هذه المداخلة توصلنا الى حقيقة ان الخزف ليس فنا مقطوع الجذور والخزف لا ينتمي ـ بالتبعية ـ الى زمن معزول ..



■ البدايات والتواصل ■

وهذه الحال تنطبق على فناننا سعد شاكر (1935ـ000) الذي تختزن ذاكرته مد دخل معهد الفنون الجميلة عام 1957 رساما ، ثم تخصص في الخزف عام 960 ليغادر الى لندن عام 1961 تعميقا للاختصاص .. ثم ليواظب مسيرته في فن الخزف طالبا للدبلوم ثم مساعدا فنيا ، ثم محاضرا في نفس المدرسة كذلك في «هارو» ثم ليعود الى بغداد استاذا لهذا الاختصاص في اكاديمية الفنون الجميلة ..

وهو اذ يفخر بكونه اول العراقيين الذين تعلموا فعادوا ليعلموا ولينتجوا على مستوى العمل الاكاديمي والتدريس والمعارض الشخصية والمشتركة ،لا ينسى الاوائل ـ في المبادرة والفعل ـ فهو يتذكر ـ في عام 53 ـ حماسة جواد سليم وفائق حسن وزيد محمد صالح وقحطان المدفعي .. لتاسيس فرع لهذا الفن..

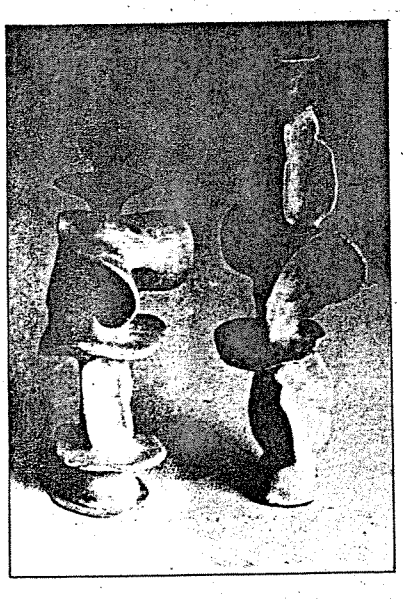
زيد والخرائط والتصاميم التي بعثها من لندن.. وفائق وقحطان حين اعتليا اول كرسيين ليديرا «عجلة» الخزف .. ومن قبل فان الانكليزي «ايان اولد» (53ـ54) اول من درس (الجانب النظري) ثم فالنتينوس كرالبوس ، هذا القبرصي الوارث عن ابيه لهذا الفن، غادر مسقط راسه دون دعوة، للمجيء الى العراق بمجرد ان علم ـ بالصدفة ـ بان « ايان اولد »انفك عن التدريس ، وثمة عمل في بغداد ..

هذا الفنان الذي واجهته حال وصوله بغداد تلك ـ العاصفة الترابية العاتية وذلك المناخ المتقلب فحاول

ان يعود الى بلاده في نفس اليوم .. لكن ..طبيعة الفنان التي فيه تغلب على مزاج الطبيعة العراقية .. فعاش منذ ذلك العام وحتى الان .. في عراق النبل والحضارة.. يتذكر سعد شاكر البدايات..ويبتسم لمفارقاتها .. اذ يقول :

« في اوائل الخمسينات اقترح الاستاذان فائق حسن وجواد سليم تدريس الخزف في معهد الفنون الجميلة اضافة الى الرسم والنحت .. وقد تحقق ذلك الاقتراح بتضافر جهود الفنانين اذ ساهم الفنان زيد صالح زكي والفنان المهندس قحطان المدفعي في المساعدة لتنفيذ الفكرة .. وهكذا اسس اول مشغل (ستوديو) في العراق للسيراميك في بداية الخمسينات ولم يكن ـ هناك اي متخصص في هذا الفن وبعد فترة استضيف الاستاذ البريطاني ايان اولد ولمدة ثلاث سنوات .. لكنها لم تعط ثمارها فغادر العراق ليحتل الاستاذ فالنتينوس كرسي الخزف ، فرسي اسس الدراسة الاكاديمية لهذا الفن ويمد جذورها عميقا منذ عشرين عاما ولحد الان ـ مع الخزافين العراقيين الذين عادوا من دراستهم في خارج الوطن ـ .. »

يتعثر سعد شاكر في نطق التفاصيل..حين يصل الى هذه النقطة .. انه يخجل من ذكر دوره البارز في تصعيد الخط البياني لهذا الفن .. وينعطف على الظاهرة في خطها العام : « اتخذت حركة السيراميك خطا بيانيا في التقدم والتطور خلال فترة قصيرة من الزمن .. وغدت هذه الحركة قابليات شابة وطموحة متميزة استطاعت ان تغنيها بحيوية وتحفز .. فخرج الخزف من حرفية الموضوع الى حقول الفنون التشكيلية المثابرة .. ومنحت هذه الطاقات الشابة للخزف الدفء والحرارة البشرية المتمازجة مع روح العصر لتتحد معا باحثة في الشكل والمضمون الجديدين ..



ولا غرابة في ذلك لانهم ابناء هذه الارض العطاء التي اكتشفت اول ادوات العيش المستقر ، واول من صاغ الشكل الوظيفي والجمالي للفخار .. »

■ التحولات ■

والذين اعتبروا فن سعد شاكر « فن استقصاء الشكل ـ ضمن حدود القواعد الخزفية التي يفرضها على نفسه » ادركوا ان ذلك لم يكن محطته النهائية ، فقد حلت «التوترات والحلول» لتشكل مصدرا لجمال اعماله ..

لقد تجاوز سعد « المقدرة النفعية لاعماله ليمتع حواسنا باشكال نحتية مزججة واشكال مبتكرة .. ان بحث سعد شاكر عن التناسق والكمال في الشكل نجده منعكسا في « منحوتاته » التي اعطاها مرونة استاتيكية ولونية ..

لقد اتجه سعد شاكر في السنوات الاخيرة «للتاكيد على القيمة الجمالية في اعماله الخزفية ، وهو في محاولته هذه ينمو نحو استغلال اللون والكتلة كقيمتين اساسيتين تتحدان بشكل عضوي في العمل الخزفي لتفصحا في الموقع الذي يصبح فيه امتدادا للنحت والرسم..وبهذا تكتسب القطعة الخزفية قيمة تعبيرية ذاتية تستمد وجودها من العوالم الداخلية للفنان ..

« ففي فترة ما كان الفنان سعد شاكر يجد في الاصداف والنباتات البحرية والقواقع المتحجرة مصدرا ثريا للالهام» .. ثم وهو « يعمل بالصلصال بعيدا عن العجلة يبدع ويرتفع الى تحقيقات تشكيلية ذات صفات نصبية رائعة .. »

يقول فالنتينوس كارالمبوس : « اعمال سعد شاكر الاخيرة هي نمو وتطوير للاشكال والمواضيع التي طرحت مشاكلها على ذهنه منذ زمن ، ولهذا النمو وهذا التطوير قيمة خاصة ، انهما التلاحق الطبيعي لميلاد الفكرة ولذا ، فانهما ضروريان ومهمان ضرورة النمو والنضج للميلاد بالمعنى الفيزيائي ..

ونتيجة لذلك يجب الا نحسب ان اعماله هي مجرد تكرار ، انها ، بالعكس ، تشكل استغلالا متواصلا للفكرة الاصلية ، من خلال كل تنويع وامكانية قد تحملها الفكرة على نحو دقيق منتظم يؤدي الى نتائج اعمق واغنى ..

اشكال سعد شاكر مجردات مستقاة اما من المحار او الصبير او الجسم الانساني ، انها في معظم الحالات تاليف من هذه العناصر المتباينة ، المتضادة احيانا ، يجمعها معا ليخلق منها وحدة عضوية .

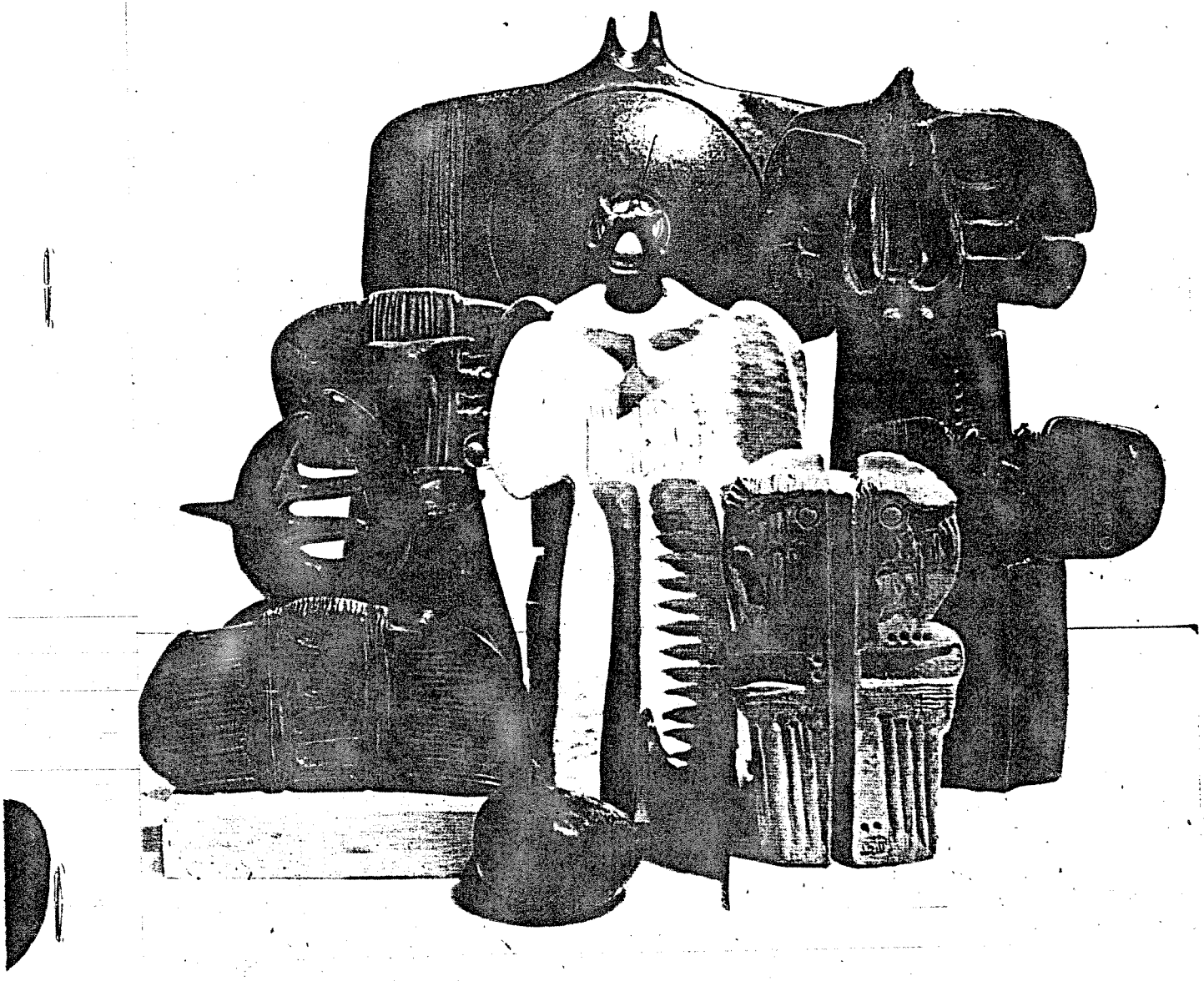
مثلا : الشكل المبني على الصبير قد يصبح فجاة شبيها بالمحارة ، يضاف اليه نهدان ، هذه العناصر المتضادة يمزجها الفنان لينتهي بها الى شكل يبدو طبيعيا ، مرتاحا ومقنعا .. ولو انه في الواقع لا ينتمي الى اي من عناصره ..

الاشكال التي تخلق هكذا ، على غرابتها عند الوهلة الاولى، تبدو وكان لها حياتها الداخلية، وقوتها العضوية الامر الذي يجبرنا على الاقتناع بها وقبولها، انها مدينة بهذه «الحياة الداخلية» و «القوة العضوية» الى مئات العناصر المشتركة في قوانين النمو في الطبيعة ..»

واذا كانت رحلة التجربة الخزفية لدى سعد شاكر قد عمقت لديه الافادة من الشكل وتحرير المضمون ن قيمته الانتفاعية الضيقة والخروج به الى قيمة تعبيرية تستثمر عناصر الطبيعة والنبات كما في خزفيته «زهور فطرية» المعروضة في بنياله فينيسيا 1976 وسواها.. فانه جلد علاقته بالانسان وقضاياه الظرفية الملتهبة ضمن وعي فن القضية وذلك بالانتفاع من السيراميك وتحويل قيمه المضمونية ، تعبيريا ، الى مدلولات سياسية ظرفية وكما في خزفيته «فدائي» المعروضة في بيناله فينيسيا عام 1976 (ايضا) .. وكما في خزفيته «القمر الحالم» ومشاركاته في معارض الحزب ..

ولان الخزف المعاصر لم يعد، في اللون والتزجيج اكتشافا ذاتيا، بل هو جهد مشترك ساهم فيه الموروث كما ساهم فيه المحدثون .. الا ان الافادة الذاتية والتجربة تعطي للعمل الخزفي جدواه في الخصوصية، ويبقى منتميا الى صانعه رغم انتمائه الى موطنه وتراثه ..

وسعد شاكر افاد كثيرا من القيم التزيينية والزخرفية والاشكال النحتية ليس في اعماله المعروضة داخل الصالات الشخصية ، حسب ، بل وعلى مستوى التكليف كجداريات او كمقتنيات خاصة .. وبذلك ساهم في منح الخزف بعده التزييني على مستوى الديكور المنزلي او ديكور الصالات والواجهات ، كما في جداريته المهداة من قبل وزارة الخارجية الى منظمة الانواء الجوية العالمية..



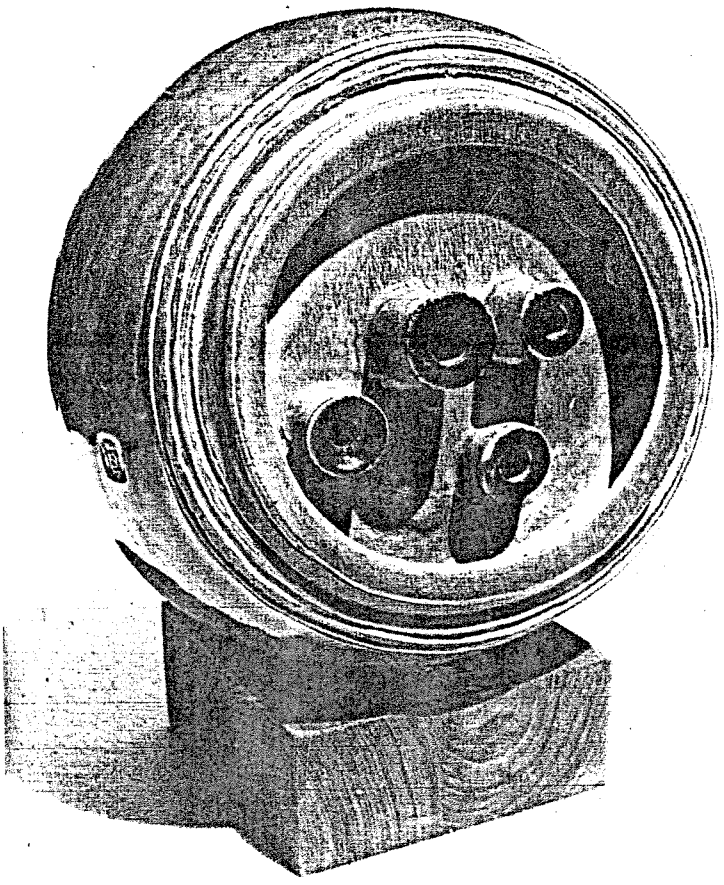
ففي جدارية « الانواء » اعتمد الفنان على الالوان الشرقية المستوحاة من تراثنا الى جانب رموز فولكلورية وحضارية ، ففي القسم العلوي افاد من الشمس والهلال ودلالة الريح والعواصف المحركة للغيوم والامطار التي ارتبطت عند سكان وادي الرافدين بعلم الفلك وبالتقاليد والاساطير معا .. اضافة الى علاقة «الظواهر الجوية» عندهم بالزراعة والحصاد ، مما دفع الفنان الى جعل وسط الجدارية يمثل تبسيطا للشجرة التي هي رمز الخصب والعطاء، يعلوها طائر اتخذ منه رمزا للانطلاق والفضاء . وقد تضمن الجزء السفلي من الجدارية على عبارة «العراق مهد الحضارات» مخطوطة بالكوفي .

لقد حقق سعد شاكر في هذه الجدارية هدفا اعلاميا الى جانب العلاقة بين الصنعة والفن والنحت الخزفي .. ولقد بات الان ، من المالوف جدا في معارض الخزافين العراقيين الافادة من كل معطيات التعبير والاشكال وغناهما اللامحدود .. بحيث خرج الخزف من تعبيره الاستعمالي المحدود ونفعيته الاستهلاكية وكلاسيكيته الى رؤى اكثر قدرة على مشاكل الانسان وعصره وذوقه وجمالياته بل وحتى كمالياته !

■ التناغم والوجدان ■

واذا كان للبيئة الحضارية في العراق ومصر والاغريق والصين ، وعقائد اجدادنا القدامى اثرها في خلق فن خزفي له طابعه وكيانه لكل بلد حضاري ، فان الفخار الاسلامي تفرد عن سواه بالتنغيم الخطي وابراز الوحدات الخزفية البديعة بشكل متناسق تجسد ذلك كله في النقوش والرسوم الانسيابية ، ورسوم الطبيعه والحرب والخط والزخرفة ..

واذا كان الفخار الشعبي قد استغل الطين في عمل

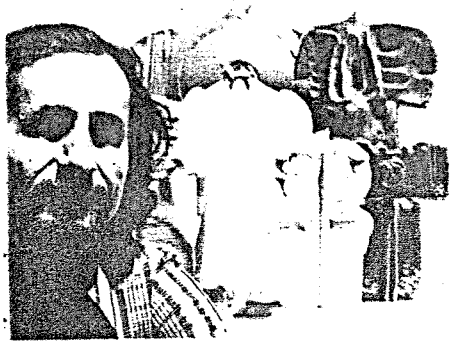


الكثير من ادواته الاستعمالية المختلفة كاواني الطهي والشرب ، فان في بعض اعماله ما يرمز الى عاداتنا وتقاليدنا كاباريق الجوامع وقلل الماء التي تمتاز بالبساطة والتجريد وقوة التعبير ، وهذه الاعمال عاشت بعيدة عن الثقافة والتهذيب المدرسي ، حيث الفطرة والسذاجة والبساطة ، لكن الفخار الحديث تأثر بروح العصر وحاجاته المادية والروحية . لذا نرى بعض خزافينا لجأن الى صنع القلائد والاساور والمزهريات الى جانب الجداريات التزيينية ..

فاذا كان الخزاف القديم قد اتخذ الخزف للحاجة لصنعه في شكل يتفق مع فلسفته البدائية وتزيينه باشكال لها صلتها في مساعدته على الحياة كالرموز والطلاسم التي وضعها على اوانيه . فان الفنان المعاصر لجأ الى وسائل تعبير لا محدودة .. حد ان اصبح الخزف يجمع بين التصوير والنحت (بين المساحة اللونية والفورم) بل وقد يجاوز ذلك الى المعنى الرمزي والدلالة السياسية ..

وقد استهام سعد شاكر هذه الموحيات في اعماله عبر مراحل تطوره ، كما استلهمها وافاد منها جمع الخزافين العراقيين كداود كانكانسان وطارق ابراهيم وسهام السعودي وعبله العزاوي ومقبل الزعاوي ونهى الراضي والعديد من الخزافين الشباب ..

وسعد شاكر ، لجأ الى الناعم وخلق الوجدان في خزفه الحديث ، كجزء من ظاهرة اخذت تتسع وتشيع في اعمال خزافينا المعاصرين ..



ولم تعد اعماله (كذلك اعمال الخزافين العراقيين الآخرين) مجرد اعمال تتطابق في الفائدة ، مع اعمال الاسلاف بل تعدتها الى شيء من الروح الشرقي والتجريد ذي الطابع العالمي الى جانب استلهام الموضوعات السياسية الملتهبة .

■ تفاعلات اللون ■

مرة قال سعد شاكر : «انني اميل الى اللون الذي يعبر عن داخل القطعة ، لكي اجعل القطعة الخزفية تتحدث ، تعبر ، في اللون ..»

وسعد يتذكر : «كان لا بد من الالوان الشرقية لبعض القطع ، مع اني لا اميل اليها كثيرا ، بسبب كونها توحي بالالتصاق بالقطعة من الخارج ، ولا تسهم في خلقها ديناميكيا ..»

ونتذكر قوله : «انني حاولت ان اعبر عن المعاصرة والتراث في تكوين لوني يسهم في جعل ابعاد الكتلة الخزفية مشوقة ومؤثرة ومحبوبة (او قريبة الى النفس) ..»

ونتنبه ..

كان السومريون يميلون الى اللون اللازوردي .. وفي ملحمة «كلكامش» اشارة واضحة الى الخزف ..: «يشكو سكان (اوروك) الى الآلهة . ان (كلكامش) بسبب فائض قوته يضغط عليهم . الآلهة توعز الى الآلهة (آرورا ـ خالقة البشر) بخلق بطل يشبه (كلكامش) فتخلق من الطين (انكيدو) انسانا وحشيا يحيا في البرية مع الحيوانات ..» وهو من «بين الرجال كالنجوم السماوية» ..

وعندما مات (انكيدو) يقسم (كلكامش) قسما مقدسا بوضع نصب فوق قبره :

« يا صديقي ، ساصنع لك تمثالا
لم يصنعه صديق لصديق »

والمقاييس الجمالية لهذا النصب (الخزفي) هي في الجوهر واقعية تماما :

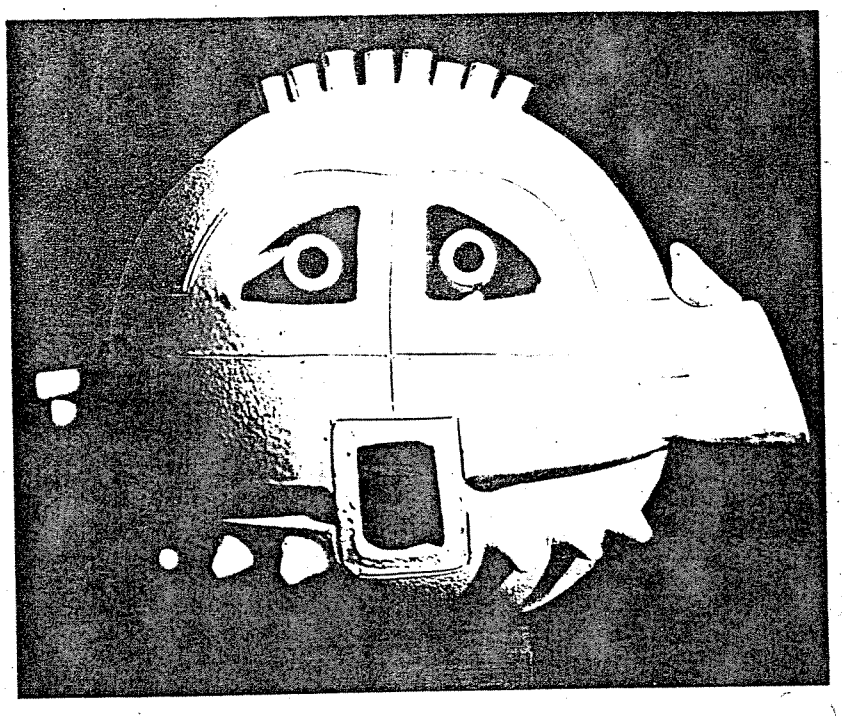
«بطول الصديق ، ومظهره فيه سيكون واضحا»

اما التقييم الجمالي للمواد التي يجب ان يصنع منها النصب فيقول عنها :

«قاعدته من الصخر ، وشعره من اللازورد

وجسمه من الرخام الشفاف، ومن الذهب جسمه»

فالصخر (نوع الكتلة) واللازورد (اللون) والرخام الشفاف والذهب (المواد) ..حسب تصورات الاقدمين تعبر عن اهمية جوهر اعضاء الجسم الانساني وتعبر عن العظمة والجمال الانساني (راجع : دياكونوف: جماليات ملحمة كلكامش ص 176 ترجمة عزيز حداد)



وشهرة خزف بابل والوانه معروفة .. هنا .. يلعب «الازرق» في تقديرنا دوره في الخزف ، عبر العصور القديمة ، والموروث الشعبي ، والحاضر الراهن .. ان «اللون» يحتوي علاقة ، جمالية وبيئية ودينية وتراثية .. والالوان التي يستعملها خزافنا العراقي في مكوناتها وفي اصولها وفي تاثيرها النفسي والجمالي تختلف عن الالوان الاوربية الباردة ..

وضع اللون .. في الخزف ، يختلف فيزياويا وتركيبيا عن وضع اللون في اللوحة ..

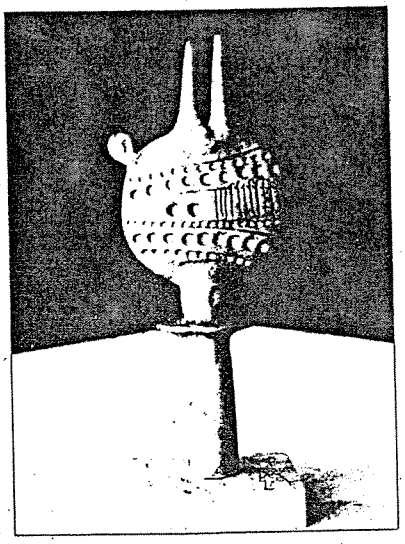
– ماذا يقول سعد شاكر ؟

سعد : «الفرق بين اللون في الصورة واللون في السيراميك .. في الاولى يكون اساسا في براعة الرسام اللونية وتحكمه في اسرار اللون .. وله اهميته وخطورته في التكوين والتعبير والتركيب .. الخ ،

اما في السيراميك فهو ياتي ملازما للشكل احيانا، يكمله ويعطيه بعدا آخر..واحيانا يكون مؤكدا لبعض جوانبه او فعاليا في تعبيره . والفرق الاساس هو ان اللون في الصورة يكون تحت السيطرة الكاملة بيد الفنان ، اما في السيراميك فهو يختلف نسبيا اذ تدخل الكثير من العوامل (التي قد لا تكون من صنع الفنان او العكس) في اللون النهائي..وهذا لا يعني ان اللون في السيراميك تحكمه الصدفة ، بل يمكن السيطرة عليه تحت التجربة والخبرة الطويلة»

و .. ياتي سعد شاكر بالامثلة التطبيقية :

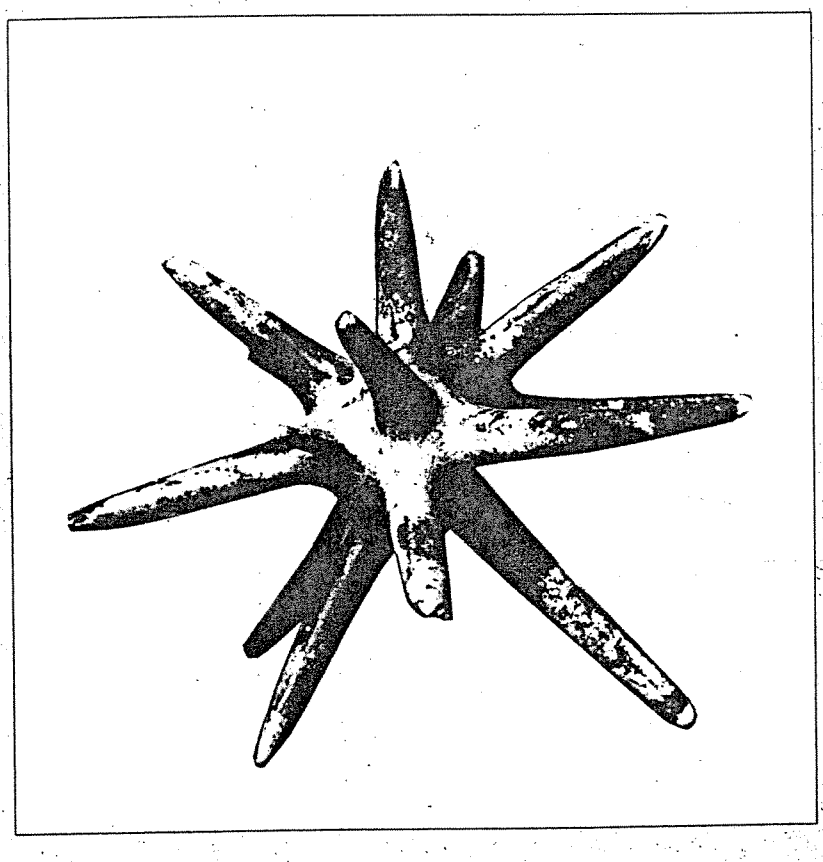
«لناخذ – مثلا – اوكسيد الكروم الاخضر الذي يمكن الحصول منه على الوان عديدة ، فهذا الاوكسيد خامل من حيث نشاطه الكيمياوي ، اي انه غير فعال كيمياويا ، وهو مقاوم للحرارة وغير قابل للذوبان في طلاءات التزجيج ، لكنه يعطينا اللون الاحمر بكل درجاته والبرتقالي والاصفر والاخضر بانواعه ، وهذا



يتوقف على مدى معرفة سلوكه مع المواد الاخرى وبشكل علمي وتحت التجربة المستمرة وفي حالات وظروف مختلفة . وكل الاكاسيد يجب ان تكشف وتكتشف مرة اخرى حتى يثبت اختبارها فتصبح معرفة الخزاف لها كمعرفة الرسام لأسرار الوانه الزيتية ..»

● – وطابع الوهج والبريق؟ انه يضيف الى النظر قدرة على الابتهاج وربما يبتعد البريق بالمتلقي عند تفحص الشكل (حركة فضاء القطعة الخزفية) .... وكيمياويا.. يقع البريق في الزجاج تحت تاثير ما.. كذلك .. حراريا .. فماذا يقول سعد شاكر ؟

– يقول سعد : «يقع .. تحت تاثير المواد الصاهرة ، وهي كلما زادت نسبتها زاد بريقها .. اما الصواهر فهي : الصودا واليوراكي والبوتاس ، وانواع الرصاص .. الخ ، وكلما قلت نسبتها قل البريق ونحا اللون الى ان يكون «مطفيا» .. كذلك للحرارة الشديدة علاقة مترابطة مع بريق اللون ايضا ..»



■ الشـكل والمهـارة .. ■

لا تخلق المهارة انتباهاتها في اللون وحده ، انها خبرة الخطا والصواب ، ايضا خبرة «التجريبية» .. واذا كانت «اسرار» المواد الصاهرة ، لها مفاتيـح دراسية (علمية) كما لها معادلاتها ، لكنها تدخل ضمن هموم «التكنولوجي» .. حرفيته وخصائص المواد المستعملة ..

لكن المهارة لا تخلق انتباهاتها في اللون وحده .. ايضا .. بل في الشكل ، وبالتحديد ، في غنى الشكل .. من التراثي الى النحتي ، من ضوابط الخزف التقليدي وحيثياته ، الى الخروج عن الانماط وعليها ..

– يقول سعد شاكر : «الشكل في السيراميك محدود اذا نظر اليه من الجانب التقليدي . ويمكن الخروج من هذا التحديد اذا ما اراد الفنان ان يطلق لنفسه الحرية في التكوين ، ولكن هناك بعض الشروط التي لا بد منها للذهاب الى حدود ابعد .

اذاء هذا الفن الواسع والشيق والدقيق والمعقد ، في ان .. لا بد من مهارة الفنان التقليدية في الاستعانة بكل الطـرق والادوات للبحث عن الوجه الصحيح المناسب الذي تريده يد الفنان ويريده فكره ..

فالاشكال العمودية تتسم بالبساطة والرصانة ، اما اذا كانت منحنية الشكل او كروية حيث ان مرونة هذه المادة تجعلها توحي بالقوة والهدوء والبهاء، فلا بد من ان يفكر الفنان في حجم الاشكال والفراغ المحيط بها والضوء والظل بارتباط وثيق .. فالضوء والظل يمارسان تاثيرهما على الكتلة في الفراغ والنظـام البنائي لكل الاعمال .

ان على الخزاف ان يكثف كل انتباهه في مجمل اعماله كما يفعل العازف حين يعزف بآلته الموسيقية تماما ، فكلاهما يتطلبان تمارين عملية متواصلة . وكي يجعل التجربة اخاذة لا بد للفنان من ان يمنحها الحياة ..»

ولسعد راي في الالتزام بالموروث يقـول :

«التراث حصيلة تجارب طويلة خلقها لنا اسلافنا فيها الجيد وفيها العادي .. لكن الاستغراق في بعث الماضي هو مضيعة للوقت وافتقار الى الابداع الذاتي ، في حين ان ابواب الكون لما تزل مفتوحة امامنا ، ولما تزل الارض بكرا تنتظر من يحرثها ، لذا يجب ان يعبر الفنان باقتدار لخلق حاضر مقنع ومعبا بالامل والتفاؤل «ان الاعتقاد بمجتمع عادل ومتطور يتناقض كليا مع الالتجاء الى الماضي ..» .

● – كيف ؟ .. ان الماضي ليس رديئا ، اذا ما نقبنا فيه بوعي واكتشفنا ما فيه من قيم جوهرية تساعدنا على فهم الحاضر واستشراف المستقبل ..

يجيب سعد .. (وفي اجابته المكتوبة يلغـي اجابتـه السابقة المكتوبة ايضا)

يقـــول :

«ان الفـــن ذكاء انساني يقوم بدوره في بنـــاء الحضارة بصدق واخلاص لتحقيق اهداف الانسان .. ان كلمة «سيراميك» واسعة المعاني وتشمل كل المواضيع الطينية المعرضة للحرارة الشديدة ، والتي تحولت فيزياويا الى مـــواد تختلف عن خصائصها الاولية ، .. والخزف قد يكون مادة استعمالية ضمن حاجات الانسان في حياته اليومية وقد يتضمن ، في نفس الوقت مزاياه الفنية ، كما كان الفن التقليدي سابقا .. فالفن بشكله العام لا بد وان يخدم حاجات الانسان الحياتية او المدنية او الاجتماعية او الفكرية او النفسية .. الخ . والا لما كان للفن اية ردة فعـل في حياة الانسان عبر العصور ..»

يؤكد سعد على كون السيراميك واحدا من فنون وادي الرافدين القديمة منذ فجر الحضارة الانسـانية فالكتابة على الالواح الطينية المحفورة والتي حفظت اعظم تراث انساني حتى الوقت الحاضر، كذلك الدمى الخزفية التي تناولت جوانب من حياة الانسان، عمقت هذا المجـرى ، كما افاد الاقدمون من الخـــزف في العمـــارة ..

كل هذا الرصيد من المعرفة سجله السـيراميك وبقي مقاوما عوامل الطبيعة على مدى قرون .. فلم تكن اهميته تكمن في مردودة الايجابي الآني بل تعدته الى العصور الاخرى ..»

لهذا «نحن نحترم هذا الفن ونحبه فهو جزء من ثقافتنا وتقاليدنا الموروثة» .

●

وبعـــد ..

كما يطمح سعد شاكر الى جعل الخزف انتباهة عصرية .. نطمح الى ان تتحول ظاهرة السـنوات الاخيرة (وهي ظاهرة توسع مدارك الفنان الخـــزفي وانتشار اعماله في المعارض الجماعية والشخصية على مستوى الداخل والخارج : من معارض الاساتذة الى معارض طلبة معهد واكاديمية الفنون الجميلة) الى تقليد راسخ على مستوى الانتاج السلعي والانتـاج الفني معا .. فالسيراميك ، هو بالذات ، فن الوضع وشكله ايضا .. وكما كان في الماضي ، سيبقى الخزف، لصيقا بالزمن والناس وحركة المجتمع والحياة ..

◆

الصور الذاتية المبكرة

لريمبرانت

■ تحتل الصور الذاتية مكانا خاصا في اعمال ريمبرانت الشاب • كان هذا الفنان الهولندي العبقري رساما للصور الشخصية بالفطرة • ولقد ظل طيلة مراحل تطوره الفني منجذبا الى رسم الشخصيات ذات الطابع المعقد غير المتكرر •

وكان انعكاس العالم الداخلي للانسان في اعماله ثمرة لتامل طويل ولدراسة معمقة لشخصيات واقعية • ولذلك ليس من المستغرب ان ينعكس الفهم الاكثر شمولا للشخصية الانسانية باعتبارها شخصية ذاتية معقدة بظلالها الدقيقة التي ترسم ديالكتيك العالم الداخلي •• ان ينعكس ذلك في الصور الذاتية للفنان بالذات • استمر ريمبرانت في رسم الصور الذاتية طيلة حياته ، واغلب الظن ان صوره الذاتية اصبحت البارومتر الاكثر حساسية للحكم لا على نمو استاذيته الفنية حسب ، بل وعلى تغير موقفه من العالم المحيط به • لقد وجدت دعوة سقراط « اعرف نفسك » والتي اثرت على اعمال كتاب وفلاسفة القرنين السادس عشر والسابع عشر ، تجسيدها في اعمال ريمبرانت الفنية ايضا •

في عام 1629 اكمل الفنان فترة دراسته في حلقة فان سفانينبورغ والرسام الامستردامي (لاستمان) الشهير بلوحاته التاريخية ، عاد بعدها الى مدينته ليدن ليصبح عضوا كامل الحقوق في هيئة القديس لوقا المحلية • ومنذ اعماله الاولى المستوحاة من مواضيع الكتاب المقدس او التاريخ طرح ريمبرانت وجهة نظره الخاصة حول ملامح وجوه شخصيات وانعكاس الاحداث عليها على اساس الطبائع الذاتية لكل شخصية • ويستطيع الباحثون ، بلا جهد يذكر ، اكتشاف اوجه التشابه بين العديد من شخصيات ريمبرانت نفسه وبين صديقه وصاحب ورشته (ليفنس) وبين بعض اقربائه ، وذلك في اعماله خلال فترة ليدن •

تتحدد مهمات ريمبرانت الشاب في دراسة السمات الانسانية دراسة معمقة وبالرغبة في اكتشاف الوضعية والايماءة والملابس والطبائع والمزاج وذلك باستخدام اضاءة معينة • وكقاعدة عامة ، فان ريمبرانت لم يرسم في تلك السنوات اية صورة شخصية بناء على طلبات من الاشخاص •

فمن بين موديلاته والداه المتقادمان في السن وشقيقه ادريان وشقيقته اليزابيث واخيرا هو نفسه • وكانت كل اعماله آنذاك تعكس تجاربه الدائمة • فالفنان يسعى الى اعطاء معنى جديد للتصورات التقليدية عن اسلوب رسم الصور الشخصية ، تلك التقاليد التي تحاول تصوير الاشخاص على شكل مثالي او على الاقل في جعل صاحب الطلب راضيا عن صورته الشخصية التي يرسمها له الفنان فيرسمها من زاوية معينة او في وضعية تجعله يبدو مقبول الهيئة • اما ريمبرانت الشاب ، فقد اكد في اولى اعماله حق الفنان الذي لا يمس في تصوير الشخصية وفق فهمه العميق لطبائعها • ومع ان اعماله المبكرة لا تعكس دقة اصيلة وعمقا كبيرا في فهمه للنفسية الانسانية، الا انها تمتلك طابعا ديمقراطيا ثابتا في ادراك الشخصية المرسومة واضافة الى جراتها في محاولة استيعاب قيم جمالية جديدة في الفن •

اعطت تجارب الصور الشخصية ريمبرانت امكانية فهم الصفات الفردية لطبائع الناس وهو ما انعكس في لوحاته التاريخية • غير انه من الخطا اعتبار الصور الشخصية المبكرة لريمبرانت (والصور الذاتية بالدرجة الاولى) مجرد مادة تحضيرية او ما يمكن تسميته بـ « تمارين مصنفة » • فلقد كان هناك ما يسمى بـ « كتب الرسوم التقريبية » في الفن العالمي اعتبارا من القرن الرابع عشر (سار على هذا العرف ليوناردوديورر وغيرهما) • وبالرغم من ان امثال تلك الكتب (الدفاتر) كانت تحوي رسوما تخطيطية تقريبية مدهشة في مهارتها ، الا ان اصحابها لم يعيروا اهمية كبيرة لقيمتها الفنية •

ومن المحتمل ان الصور الشخصية التي رسمها ريمبرانت ، باعتبارها اعمالا فنية بحته وليست اعمالا انجزت بناء على طلب من احد ، قد اصبحت وللمرة الاولى في تاريخ الفن العالمي تحفا فنية اصيلة • ومما يدل على هذه الحقيقة هو الاشارة التي جاءت حول تخطيطات لرؤوس بشرية في احدى المجموعات الخاصة في امستردام وذلك في عام 1629 •

نعود الى الصور الذاتية لريمبرانت • انها كثيرة العدد ، لكن كل واحدة منها تعكس ملامح متنوعة تتغير باستمرار سواء للمظهر الخارجي او للحالة النفسية في لحظة معينة • ونلاحظ ان الاحساس باصالة الشخصية والرغبة في التقاط الحالة الخاصة المميزة ظلت تلازمان ريمبرانت حتى النهاية •

تتميز الصور الذاتية المبكرة لريمبرانت بملامحها الرقيقة المتاملة والمظهر الرومانتيكي في ملابس الرسام الشاب • وذلك على خلفية من بصيص ضوء يعبر عن اجواء سرية • غير ان هذه الملامح سرعان ما تتحول الى « صور ذاتية بشعر اشعث » • كما تؤكد ذلك مجموعة فاند في اندیانوبولس ا عام 1626 ومجموعة (هيفات) في لندن 1626 ايضا) • من حيث المظهر الخارجي لا يوجد اختلاف كبير بين اعمال المجموعتين باستثناء ان مجموعة اندیانوبولس تظهر الفنان (بالبيريه) وتعكس التمازج الفعال بين الضوء والظل، فيما تتميز مجموعة لندن بضوء الشمس الساطع الذي ترك انعكاسات ضوئية دقيقة للغاية على الوجه • وتشترك لوحات المجموعتين بصفة واحدة هي ان وجه ريمبرانت المتامل الحالم يخفي وراءه شعورا بالقلق عمقه الفنان بالتضاد بين الخيال المعتم للوجه والجدار المسطح المضاد بقوة وضربات الريشة المتوترة في مناطق الضوء •

وقد ظهر هذا الحل العاطفي ـ النفسي بقوة اكبر في لوحة صغيرة اخرى (١٥٫٥ × ١٢٫٧) رسمها في عام 1629 حيث ينتقل بصيص الضوء المضطرب الى وجه الفنان نفسه الذي يمكن ملاحظة مشاعر متناقضة جدا عليه •• الدهشة والخوف الداخلي والاعتداد المتصنع • واصبحت الالوان اكثر تعقيدا : فهي تجمع الآن بين العمق الرمادي ـ البني للملابس وبياض الياقة واحمرار الشعر وبين الخلفية الفضية ـ الخردلية مما يولد كتلة من التدرج اللوني تصور مزاج الشخصية •

وقد اعتمد ريمبرانت مرات عديدة على هذا العمل بالذات في رسم صوره الذاتية في عام 1629 وطيلة الثلاثينات وفي صورة ذاتية رسمها الفنان في عام 1629 (حاليا ضمن مقتنيات متحف فوخ بكمبرج في الولايات المتحدة الامريكية) يظهر فيها باقراط ذهبية على خلفية من اضاءة تنذر بالشؤم مما يفيض على وجهه طابعا غامضا بوهيميا • وفي صورة ذاتية اخرى (1929 ـ لاهاي) يبدو ريمبرانت فيها فارسا شابا

■ صور ذاتية بشعر اشعث
■ صورة ذاتية

تتهدل على وجهه الرقيق الحالم خصلات من الشعر مرتبة بعناية (من حيث المزاج هناك تقارب بين هذه اللوحة ولوحته الاخرى المسماة «صورة ذاتية بسلسلة ذهبية ـ 1629» بيعت في مزاد علني بباريس عام 1953) • غير ان ريمبرانت يصل الى ذروة التعبير الرومانتيكي في رسم نفسه في صورته الذاتية التي يضع فيها على راسه البيرية ذات الريشة الطويلة (1669 ـ بوسطن) حيث يشبه ريمبرانت هنا فارسا متفنجا من ابطال روايات الفروسية في القرون الوسطى •

غير ان صورا ذاتية اخرى (1630 ـ 1631) اقل تعبيرية « صورة ذاتية بانف عريض » (ستوكهولم ـ 1630) و «صورة ذاتية بالبيريه وبسلسلة ذهبية» (ليفربول ـ 1631) • فهذه الاعمال تتميز بتركيز اكبر وبعلاقة اختيارية تجاه الشخصية الانسانية • وقد حافظ ريمبرانت هنا على السمة الديمقراطية ولكنه لم يبالغ في اظهار ملامح وجهه ولم يلجا الى التعبير التهريجي ، بل يسعى الى الجمع بين الشبه الحقيقي والحالة النفسية الرومانتيكية •

واذ نتحدث عن صور ريمبرانت الذاتية لا بد من التذكير بان العديد من الفنانين في القرن السادس عشر ـ القرن السابع عشر لجاوا الى هذا الاسلوب في سنيهم المبكرة • (هناك بعض الاستثناءات فقط كاعمال باراميجانينو وفان دايك) •

ان ما يلفت الانتباه مباشرة في صور ريمبرانت الذاتية هو الرغبة الدائمة للفنان الشاب في تسجيل سمات اجتماعية مستقرة للطباع البشرية وذلك رغم عدم التشابه الواضح وتغير الحالة النفسية • ان الضحكة الصاخبة لصورته الذاتية (مرحلة امستردام) لا تفصح عن السمات المتحدية للطبيعة الذاتية بقدر ما تفصح عن نمط اجتماعي واضح المعالم •

ومن المهم التاكيد على ان النزعة الديمقراطية المتحدية لريمبرانت الشاب كانت تكشف احيانا عن الفظاظة والنظرة الضيقة • الا انه لم يتجاوز ابدا الحدود الفاصلة بين التاويل الايجابي والحيوي للشخصية وبين موقفه التاويلي الخاص •

غالبا ما يقوم الباحثون بمقارنة لوحات ريمبرانت الزيتية بلوحاته المرسومة بالحبر والتي يصور فيها نفسه في وضعية واحدة • ولكن مثل هذه المقارنة ليست مبررة دائما ذلك لان تطوره كرسام وكغرافيك لا تتطابق في احيان عديدة من حيث الزمن •

■ صورة ذاتية

فريمبرانت ككرافيك كان يسعى الى حل مهمات لم يكن يستطيع حلها كرسام • فصورته الذاتية «بانف عريض» تعتبر اولى محاولاته لرسم نفسه بالحبر (1628) ، وقد كان ذلك تثبيتا لوجه انساني ينظر الى العالم بنظرة ضيقة • اما لوحته الزيتية «صورة ذاتية لانف عريض» المرسومة في عام 1630 فهي بطبيعة الحال اكثر تعقيدا وعمقا في تعبيرها عن الطبائع الانسانية • وبالمقابل فان لوحة «ريمبرانت الضاحك» المرسومة بالحبر اكثر تعقيدا وعمقا من لوحته المماثلة المرسومة بالزيت وفي العام ذاته •

على اية حال فان السمات العامة لتطور اعماله المرسومة بالحبر لا تختلف عن سمات تطور لوحاته الزيتية • فهي تسير من عكس حالة تاملية وشعور مؤثر (صورة ذاتية بشعر طويل) ، مثلا ، الى عكس شخصية معقدة متعددة الجوانب، وبعضها يثير الدهشة بعدوانيته («ريمبرانت بفم مفتوح» ـ 1630) او بتعبيريتها المبالغ فيها («ريمبرانت بعينين مفتوحتين» ـ 1630) •

وتدل اعماله في الصور الذاتية المرسومة بين عامي 1630 و 1631 على تحول ريمبرانت الى رسام سايكولوجي دقيق في مرحلة ليدن المتاخرة ، ومن هذه الاعمال «صورة ذاتية بشعر اشعث » حيث تنعكس فيها شخصية الفنان المعقدة ونظرته المتحدية المعقدة مع تعبير بالمرارة والخيبة يلاحظ بالكاد • وقد يبدو للمرء ان الفارق الوحيد بين صورتين ذاتيتين رسمهما الفنان في عام واحد 1631 هو انه يضع على راسه مرة قبعة من الفرو ومرة اخرى يظهر بالبيريه • ولكن في الواقع يبدو ريمبرانت في الاولى صارما ومتجهما ، وهو ما يزال ابن عامل طاحونة ، فيما تقول اللوحة الثانية لنا ان ريمبرانت قد اصبح فنانا معترفا به رسميا وانه لا يرغب في التخلف عن التقليعة السائدة •

في عام 1631 يغادر ريمبرانت الى امستردام نهائيا ، حيث يضع قدميه على اعتاب مرحلة من المنجزات الفنية العملاقة • غير ان اساس رؤيته الفنية المنعكسة في حبه للانسان كان قد تم وضعها في ليدن •

■ صورة ذاتية

تموز في الفن العراقي القديم

تعليق على راي الدكتور فوزي رشيد) المنشور في العدد (3) سنة 1978

شاكر حسن آل سعيد

اثارت هيئة تحرير شهريتكم الغراء : الرواق تساؤلات مجدية حول شخصية (تموز) بخصوص فن النحت بالذات وكانت صيغة السؤال بالضبط هي : هل كان لتموز تمثال وما هي دلالته الفنية كآلهة ؟ حيث إجاب الدكتور فوزي رشيد اجابة هامة بهذا الصدد وعلى مستوى البحث التاريخي والآثاري والجمالي . وذلك فيما يتعلق بمضمون العمل الفني الذي يمكن ان يمثل الاله تمـوز (= الابن البـار) بل وفيما يتعلق بفن النحت بالذات . حيث اختتم مقاله المنشور في العـدد الثالث من النشرة [ص ٢-٣] بهذه العبارة :

[وبسبب ما تقدم نستطيع القول بان شخصية الاله تموز لا تزال تعيش في حياتنا حتى الوقت الحاضـر (كـذا) وانهما متمثلة باولئك الابطـال الذين يحرزون الفـوز في السباقات الرياضـية المختلفة .]

كان الدكتور رشـيد يبني رايه ولا شـك بالنسبة لشخصية تموز (المضمونية) خلال العمل الفني علـى اساس ارتباط تلـك الشخصية بشخصية الكاهن السـومري وبكون (تمـوز) [لا يختلف بشيء عن مواصفات ومعاناة الكهنة الذين كانوا ينتخبون لمهمة استنزال المطر وزيادة الخصوبة بالطريقة السحرية] وبكونه ايضـا نفس الكاهن الذي [كان ينتخب بعد ان تختبر قوته بواسطة النزال في المصارعة] ثم يستنتج اخيرا ان هذا الكاهن كان ولا بد الشخصية البديلة للاله تموز بقوله [لذلك فان الاله تموز في الاصل هو ذلك البطل المنتصر في نزال المصارعة .]

مهما يكن من الامـر حول تحديد شـخصية الالـه تمـوز تحديدا (تشخيصيا Figorative الى هذا الحد . ومن وجهة نظر باحث ادلى برايه بكل اجتهاد في الراي فان شخصية تموز تظـل بالاساس شخصية اسطورية ان لم تكن دينيـة بحتة . ومعنى ذلك ان ما يستقر في أعماق علم الآثار والتاريخ بل وفي صميم البحث من الناحية الجمالية (الاستاتيكية) هو تلك الهالة (التجريدية Abstract لهذه الشخصية. فاذا كانت شخصية تمـوز مضمونيا هي شـخصية مجـردة (غير تشخيصية) فلا يمكن في هذه الحالة نسبتها الى مصدر واحد مهما كان هذا المصدر ذا علاقة به . فضلا عن ان المقال يشير الى هذه الجوانب الاخرى والتي يصـفها بانها حقائق متناقضة بقولـه [واضافة الى ذلك فالاله تموز هو الوحيد من بين الاله الذي يعذب] أو بقـوله [وبالفعل القى الشياطين القبض عليه وشدوا الحبال حول قدميه ويديه ورقبته وانهـالوا عليه ضـربا بالسـياط والفؤوس .] وذلك بصدد الاشارة الى نزول هذا الاله الى العالم السفلي بديلا عن الالهة عشتار زوجته من جهة وارتباط شخصيته بفكرة الخصوبة التي من شانها ان تتجسد في فصل الربيع (بالحياة المتجددة) والاعياد التي كانت تقام في هذه المناسبة بهذا الفصـل بالذات ، وفي فصل الخـريف (بالموت) والمآتم التي كانت تقام بهذه المناسبة من قبل السومريين حزنا عليه وابتهالا من الالهـة لاعادته الى الحياة .

اقول اذن مؤكدا ان اي مضمون يتعلق بالفن العراقي القديم ـ خاصة ما له علاقة بالالهـة وبالتالي السـلطة ـ لا بد ان يكون مضـمونا تجريديا . كما ان الشكل الفني بدوره سيكون شـكلا مجـردا ولكنه لن يصـل التجـريد (اللاتشخيصي) الا بالكاد .

والمعروف جماليا ان الصيغة المجردة في الفن العراقي القديم انعكاس لموقف انساني في بيئـة معينة ـ فهو يخص طبيعة حياة الاستقرار التـي مهدت لها ظهور الزراعة والاقتصاد الانتاجي وما غمرت الانسان وقتئذ من ظروف زمانية (تاريخية) ومكانية . ثم ظهور القوى الكونية بمظهر يفوق القوى الطبيعية وكان من شان هذا كله ان يلتزم الانسان فكريا الموقف الانتاجي بدلا من الموقف الاستهلاكي. اي ان يستطيع الانتقال من الاسلوب اليدوي في العمل الى الاسلوب اللغوي في التفاهم والابداع . وفي هذا السـياق الجديد ظهـرت (الكتابة) و (الختم الاسطواني) كما ظهر الاسلوب التجريدي في الفن ظهور (الاقتصاد الانتاجي) بدلا من (الاقتصاد الاستهلاكي) قبله .

وعلـى كل حال فنحن بالنسبة لتمـوز ازاء شخصية ذات ابعاد ما بعد الطبيعة (ولنقل كونية) ولا بد في هذه الحالة ان يكون التعبير عنه في الفن تعبيرا تجريديا وان لا تقاس شخصيته على كائن بالذات . كما لا يمكن القياس بهذا الصدد علـى شخصية المسيح عليه السلام كما يمثل عادة بالفن الاوربي تمثيلا تشخيصيا . وذلك لان اللجوء الى الفـن الطبيعي في تمثيل المسيح هو ظاهرة اوربية بحتة ظهرت في العصر الحديث . اما قبل هـذا التاريخ فان اسلوب التعبير كان اسلوبا تجريديا. كما هو الحال في العصور الوسطى او في دولـة بيزنطا [راجع ارنولد هاوز في كتابه الفن والمجتمع عبر التاريخ ج 1] .

وعلى كل حـال فان شخصية الاله تمـوز بكونها هي شخصية الكاهن المتصـارع بالذات يتناقض اساسا والرؤية الفنية في الفن العـراقي القديم وان كان يبدو مجرد تكهن منطقي من وجهة نظر الباحث . ذلك ان شخصيته كما سبق ان قلنا هي شخصية دينية الا انها نشات في ظروف رسمت فيها ابعادها الاسطورية . فنحن نعلم ان الاسطورة نشات بدورها في الظروف التي ركن فيها الانسان الى الزراعة المقترنة بتدجين الحيوان وان الآلهة المذكورة هي انعكاس للفكر السامي على بعض الاراء. وعلى كل حال فاذا كانت ملامح تمـوز هي ملامح اسـطورية بالاساس (مثل جلجامش او انكيدو مثلا) فلا يمكن ان تحمـل محمل شخصية دينية انسانية معينة هو الكاهن المتصـارع او الساحر المستنزل للمطـر . بـل وشكله ايضا .

فاذا اخذنا براي الدكتور فوزي رشيد على ان تموز هو (الابن البار) فلا بد ان يكون المقصود منه بالاستناد الى اقصى الشواهد (الطفل) الذي تجمله آلهة الخصوبة [من تماثيل طور العبيد في حدود الالف (25 ق.م)] ولعل شخصية آلهـة الخصوبة هي التي تطورت فيما بعد الى زوجه اله الخصوبة (آبو) فيكون اذن تمثال ابن اله الخصب المخروم من المجموعة الابن هو بالذات تموز [راجع تمثال آبو وزوجته وبقايا تمثال طفلهما ـ المتحف العراقي القاعة السومرية] ومع ذلك فهذا احتمال لا اكثر ولا اقل .

واغلب الظن ان شخصية تمـوز لا تحتمل التمثيل النحتي ولكنها واضحة المعالم في التمثيل الادبي ولعلنا نستطيع ان نكتشف جذوره ايضا في الفن الزخرفي في عصور ما قبل السلالات وما تطورت اليه في ايام السومريين .

وعموما فنحن ازاء عدة احتمالات

١ـ ان هناك تماثيل لتموز ولكنهـا لم تشخص لحد الان من قبل المختصين او انها لم تكتشف لحد الان .

٢ـ ان شخصية تموز تظـل مموهة بشـخصية انكيدو [وهناك قصة حول نزول انكيدو الى العالم السفلي عند الاشوريين] .

٣ـ ان تموز لم يمثل اساسا بواسطة فن النحت وعلى هذا الاساس فنحن نستطيع اكتشافه في فنون اخرى كالرسم والزخرفة .

بقي ان اشير اخيرا الى ان استنتاج الدكتور فوزي رشيد استنتاج هام بكل ابعاده التي تدل علـى اهتمامه المنقطـع النظير بالناحية الجمالية للفنون التراثية والتي تستحق كل امتنان من قبل الفنان العراقي المعاصر لابقائه الضوء على تلـك الآفاق البعيدة للابداع والموضوعية . وكان ولا شك مرتبطا بطبيعة السؤال الذي طرحته هيئة التحرير . وكان بالمستطاع عدم تحديد الفن الذي يمكن ان يعبر عن هذا الاله في الفكر العراقي لمـا قبل التاريخ وهنا يمكننا ان نتساءل ما اذا كان بالمستطاع اكتشاف الملامح (الجنينية) لتموز من خلال (فكرة الخصوبة) منذ ادوارها الاولى في عصر ما قبل السلالات : اي في تلك النماذج الفنية المختلفة والرموز التي زخرت بها فنون اطـوار حسونة وسامراء والعبيد وحلف الخ .. وما اذا كانت ثمة صلة مثلا بين رموز الطبيعة او النبات الحيوان المدجن او دورة الشهر القمري او الحيوان المائي والمـاء بالذات وبـين تموز ؟ وهـو ما لـم تستقصها طبيعة السؤال .

لا بد ان الامر موكول الى المختصين في علـم الجمال الآثاري (ان كان ثمة علم بهذا الاسم . لالقاء الضوء على ذلك اخيرا .

ولنا عظيم الثقة برجالاتنا الاكفاء من ذوي الفكر والاختصاص في اغناء الفكر العراقي والعربي المعاصر بعطائهم الصادق .

النحات في مواجهة واقعه

■ ان الدور الذي يلعبه النحت في خلق وتعميق الوعي الجمالي وازدياد وظيفته الاجتماعية ، لا التثقيفية والاخلاقية فحسب ، بل والتعبوية ، كل ذلك يكمن وراء الدعوة لمناقشة هموم ومصاعب الانسان المبدع، خالق الخبرات الجمالية ـ النحات ـ • وعلى هذا الاساس بادرت جمعية التشكيليين العراقيين الى تشكيل هيئة تحضيرية لعقد ندوة النحت الاولى ، وبهذا الاتجاه نشطت الهيئة التحضيرية وعقدت ندوتها بتاريخ 1978/9/25 ، والتي شارك فيها عدد من النحاتين الرواد والشباب ، وأدارها الزميل محمد تعبان •

لقد لخصت اللجنة التحضيرية بشكل ايجابي مغزى الدعوة لمناقشة مسالة ، (انحسار حجم ونوع الاعمال النحتية في معارض الجمعية والمعارض الشخصية خلال السنوات الاخيرة ، وحصر تنفيذ النصب في عدد محدود من النحاتين) • وشخصت في ورقة العمل المتضمنة ثماني نقاط ، مقترحات ومنطلقات لمعالجة هذه الظاهرة ، بعد ان اشارت في كلمتها التي افتتحت بها الندوة ، الى بعض الاسباب الكامنة وراء هذه الظاهرة ، كغياب روح المنافسة الديمقراطية بين النحاتين في انجاز النصب والمنحوتات وضعف الموارد المالية للنحاتين ، وارتفاع كلفة ومواد النحت ، وعدم توفر ستوديوهات للنحت •

وجاء تاكيد الفنان عزام البزاز (رئيس اللجنة التحضيرية) على (اهمية تركيز الكيان المعنوي للنحاتين) كاساس وخطوة اولى ، لايصال صوت النحاتين الى المؤسسات الفنية والرسمية المعنية• باعتبار ان جوهر المشكلة يكمن في العلاقة (بين النحات وهذه المؤسسات) •

ان المشكلات التي تصدت لها الندوة ونشطت الهيئة التحضيرية لتشخيصها في ورقة العمل لا تتجاوز المشكلات المهنية ، باعتبار ان الجوانب الجمالية في الاعمال النحتية ، ليست مجال بحث الندوة ـ لذلك فان ورقة العمل تعتبر مساهمة جادة في هذا المجال •

فمبدأ تكافؤ الفرص وفسح المجال امام النحاتين الشباب لتوسيع مساهمتهم في انجاز النصب والاعمال النحتية الاخرى ، شكل المحور الرئيسي في المناقشة • فاعتماد اسلوب المسابقات في توزيع النصب • يشكل مؤشرا لاعتماد المبدأ الديمقراطي وبالتالي ، المساهمة في تطوير وصقل قابليات ومواهب النحاتين كما يطرح تنوعا متقدما من حيث الشكل والمضمون للاعمال النحتية ـ كما اكد ذلك الفنان ليث فتاح ـ •

و (كل فنان يطمح لتنفيذ نصب في الشارع ولكن هذه الفرص نادرة جدا بالنسبة للكثير من النحاتين وخاصة الشباب منهم) ، ان هذا الطموح الذي أشار اليه الفنان جوشن ابراهيم يومي الى الحاجة الى دراسة مسالة التخطيط في توزيع الاعمال الفنية من قبل مؤسسات الدولة على الفنانين ، ذلك لان (جميع الاعمال اعتمدت على رغبات الافراد ، سواء في توزيعها على النحاتين أم في توزيعها جغرافيا) • وهذا التشخيص الذي طرحه الفنان اسماعيل فتاح يوصلنا الى الاستنتاج ، بان تخطيط هذه العملية وتنظيمها ينبغي ان يخضع لضوابط ومعايير يكون اساسها رفد الحركة التشكيلية بمواهب جديدة واغناء تراثنا الفني وحركتنا الفنية بالنتاجات الابداعية المتجددة والفاعلة • وهذا يتطلب في البداية ، اجراء مسح بعدد النحاتين في القطر وتثبيت مواقع معيشتهم وطبيعة الاعمال التي يعتاشون منها واتجاهاتهم الجمالية والاجتماعية ومدى انسجام وظائفهم مع اختصاصاتهم الابداعية •

فالندوة ـ كما اشار الفنان عزام ـ (جاءت في اعقاب تراكمات وتخلفات ليست غريبة على الزملاء النحاتين، فهناك تفاوت في الفرص وفي بروز بعض النحاتين دون غيرهم) لكن السؤال الذي ينبغي الاجابة عليه هو (لماذا عندما يدخل الشباب المسابقات ويفوزون بها ، لا تنفذ اعمالهم ؟!) ان هذا التساؤل الذي طرحه الفنان عزام تكمن معالجته في الدعوة التي اجمع عليها جميع المساهمين في الندوة الا وهي ـ ضرورة التخطيط ـ •

ان لجمعية التشكيليين دورا متميزا في هذا المجال ، وما الندوة التي نتحدث عنها الا احدى المبادرات التي تسعى الجمعية لتحقيقها ، فالمقترحات التي قدمها الفنان عامر العبيدي ـ سكرتير الجمعية ـ بشان اقامة معرض للنحت العراقي وتعضيد النحاتين الشباب المساهمين فيه، والعمل على اشراك اوسع عدد من النحاتين في المسابقات ،ودراسة امكانية ايفاد عدد من النحاتين الشباب للاطلاع خارج الوطن على الحركة الفنية في الخارج• ان هذه المقترحات تشكل مدخلا سليما يمكن ان ترفده نقابة الفنانين ووزارة الثقافة والفنون والمؤسسات المعنية الاخرى •

ان المكانة الفنية والاجتماعية للنحات الشاب جهات مختلفة ، بدءا بدور النحاتين الرواد في لا تتمخض عن العزلة ، بل تحتاج الى ان تتكفلها اشراك الشباب في معارض مشتركة داخل القطر وخارجه ، مرورا بتعضيدهم من قبل المؤسسات الفنية • وفي هذا المجال يمكن اعتماد ـ مشروع تعضيد النحاتين ـ الذي تضمنته ورقة عمل الندوة ، كاساس لدراسة هذه الامكانية واغنائها باتجاه تنفيذها • فالندوة باعتبارها (نتاج جهود سابقة شارك فيها النحاتون من سنوات طويلة ، وامنية تتحقق اليوم) كما وصفها الفنان محمد غني حكمت ، ينبغي ان تكون الخطوة الاولى في الطريق نحو معالجة ، لا المشكلات المهنية للنحات بل والمشكلات الابداعية للنحت •

فاعتماد مبدأ المسابقات والتكليف في آن واحد يشكل ، صيغة واقعية ومثمرة ، تاخذ بنظر الاعتبار اشراك اكبر عدد من النحاتين في انجاز النصب والمنحوتات التي تتطلبها عملية التطور الاجتماعي ، وخلق الانسان الجديد ، وتؤمن مستوى فنيا متقدما ، يستجيب لاتجاهات وميول النحاتين من جهة اخرى •

ان وزارة الثقافة والفنون هي الجهة المؤهلة للتخطيط والاشراف على تنفيذ الاعمال الفنية في قطرنا، وتوفير الامكانيات المادية والبشرية لتحقيق مثل هذه الحاجة الحضارية •

ان الندوة ، بقدر ما عكست طموحا ورغبة مشتركة للنحاتين في خلق نحت عراقي اصيل ، وتوفير الظروف المادية والثقافية للنحات لتحقيق ذلك ، عكست تفاوتا في زاوية النظر ، لوظيفة النحت الجمالية والاجتماعية لدى بعض النحاتين، فالمقارنة التي طرحها الفنان ميران السعدي بين المردود المالي ، للاعمال النحتية في قطرنا مع ما (يقبضه) النحات الاوربي ، تدعونا للتوقف عند الميول التي تشكلت على اساس الاستحواذ على الاعمال التي طرحتها الدولة ، لاغناء وطننا فنيا وحضاريا، والتي يجري ترويضها لكي تصب في مجرى الانتفاع ، بعيدا عن المهمة الحضارية للعمل الابداعي •

لقد تميزت الندوة عن سابقاتها ، بحضور ممثلين عن فروع الجمعية ونقابة الفنانين في المحافظات ، فقد وجهت الدعوة لهم ، وان كان الحضور مقتصرا على ممثلي نقابتي بابل والبصرة• الا ان مشاركتهم في المناقشة عكست صواب النهج الذي انتهجته الجمعية في توثيق العلاقة مع الفنانين في المحافظات والتشاور معهم بشكل دوري •

لقد اشار الزملاء من بابل الى ضرورة دعوة ممثلين من الوزارات والهيئات والمؤسسات ذات العلاقة لحضور الندوة ، باعتبار ان الكثير مما ورد في ورقة العمل يهم هذه الجهات وتتوقف امكانية تنفيذها على جهودهم • كما ان دعوتهم الى جعل توصيات الندوة ، اساسا لورقة عمل تطرح على مؤتمر للنحاتين العراقيين ، يحضره ممثلو الجهات التي اشرنا لها سابقا ، يعتبر مقترحا جديرا بالدراسة من قبل وزارة الثقافة والفنون ونقابة الفنانين وجمعية التشكيليين العراقيين •

وهذه الدعوة لا تقل اهمية عن طموحهم في شمول الاعمال النحتية والنصب ، المحافظات وفنانيها ، من حيث المشاركة في المسابقات او التكليف، او توزيعها جغرافيا ، اضافة الى اهمية التاكيد على تزيين المناطق السكنية والمجمعات الصناعية والزراعة بالنصب ، دون حصرها في ساحات العاصمة والمدن •

التتمة على ص 25

لوحة و فنان | اسماعيل الشيخلي

● ليس نزقا ان يضع الفنان اسماعيل الشيخلي (1924) الوانه بهـذا التناغم المتوازي ، انـه يضع حالاته ، عبر التقاطة وعي باللـون وبالشخص ، ثم بتجريد اللـون والشخص ولكن بالحفاظ على السمة الوطنية ..

ان لوحة اسماعيل الشيخلي لا تنتمي الى العفوية ، بل تمتد عمقا في الحس الشعبي وفي الحياة الاجتماعية النساء ، العباءات ، النخيل ، الفضاءات ، والميـاه .. علاقات دمثة ، تتصاعد عبر محور داخلي في «الزيارة» او «الهور» او «السوق» او بمعنى اشمل في «القرية» .

يلجا الشيخلي الى مركزية اللوحة ، ثقلها ، افقيا او عموديا ، ثم يوزع كتله اللونية او شخوصه مع مساحة الارض ، او الماء ، او السماء .. ويتدرج بالالوان مـن حرارتها الشعبية الى خدمتها للموضوع .. حتى استل له اسلوبية باتت تميزه .. دون سواه ، وتميز عراقيته بوجه خاص ..

تستغرقه استدارات الوجوه (في الخمسينات) ثـم العباءات والعيون الواسعة ، .. ثم راح يجرد التفاصيل، فتحس وراء المراة عباءة وضـربة لون ، ووراء العقـال

والكوفية رجلا ، ولكن بملامح خاصة ، دون ان تفصح ملامحه عن تفاصيل دقيقة ..

انها العلاقة بين الشخص والكتلة ..

يلجأ اسماعيل الشيخلي في الآونة الاخيرة الى مساحات هلامية في الكتلة واللون ، ان خطوطه تمتد الى الماضي لكنها تنحاز الى الهدوء والاستقرار ..

ومع انه ينتج قرابة العشرين لوحة في السنة ، ولا يقدم لوحاته بمعارض شخصية ، الا انه يستقي تجربته من قاعدتها الاولى ، يناغم بها ويطورها ضمن حدود خصائصها ..

في البدايات ، كان الشيخلي من اوائل الذين اختارتهم متوسطة الرصافة للدخول الى معهد الفنون الجميلة (1939ـ1940) واذ تخرج في اول دورة للمعهد (فرع الرسم 1945) مارس تدريس هذا الفن في الاعدادية المركزية ثم عين مساعدا لاستاذه فائق حسن (معهد الفنون الجميلة 1947) ..

وحين حصل على عضوية البعثة العلمية سافر الى باريس (1948) فدرس الرسم في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة (البوزارت 1948ـ1952) مع الفنان جون دوبا ، ودرس بصورة حرة في اكاديمية جوليان مع الفنان اندريه لوت .

حين عاد الى بغداد (1952) واصل تدريسه للرسم في معهد الفنون الجميلة فاستمر على ذلك وانتقل مع زملائه الى اكاديمية الفنون الجميلة ومنح لقب استاذ فن

وكان في السنوات الخمس الاخيرة رئيسا لقسم الفنون التشكيلية ، تبرز اعمال الشيخلي عبر معارض جماعة «الرواد» اذ كان احد مؤسسي الجماعة ويعتبر الزميل الاول فيها ، ..

وهو الى جانب اسهامه في المعارض الواحد والعشرين للرواد ، حريص ـ كفنان ـ على اغناء الواقع التشكيلي بالنهج الجماعي في التوجه والعلاقات ..

وطوال ثلاثين عاما ساهم الشيخلي في جميع المعارض التي اقيمت داخل العراق وخارجه ..

الى جانب نشاطه في جمعية التشكيليين منذ التاسيس ونقابة الفنانين (وهو نائب نقيب الفنانين العراقيين الان) وعين من قبل الهيئة التنفيذية لاتحاد الفنانين العالمية خبيرا للشؤون العربية (1973ـ1976) كما كان عضوا في لجنة التحكيم الدولية لمهرجان كان سورمير .

الغلاف الاول

مع الملصق الجداري

في رحلة جديدة

لقد كان لما جد على ساحة الوطن العربي وباثر من المبادرة التاريخية لقيادة الحزب والثورة في التوقيع على «ميثاق العمل القومي» بين القطرين الشقيقين ، العراق وسوريا ، وفي الدعوة لعقد «مؤتمر القمة» في بغداد وما تمثل فيهما من معاني الصمود والتصدي والتطلع الواعي لقد الامة العربية المتفاصل بقدرتها على كتابة تاريخها المعاصر على مستوى طموح ابنائها فيه .. ومن ثم ما كان لحملة مكافحة الامية من دلالة واثر في النهوض بقدرات ابنائها على استيعاب واقعهم والاسهام في بنائه وتعزيز معطياته الثورية .

لقد كان لكل ذلك أن شحذ همة فناني الشباب مجندا للتعبير عن مدى تفاعلهم العميق مع مسيرة الثورة، وصدق ريشتهم في تلمس دورهم في العمل الفني الذي له ان يثير ويحفز وينشدنا الى قضايانا التحررية .. وهم يادراكهم لاهمية «الملصق الجداري» كلغة جماهيرية ذات مفردات غنية بحساسيتها والقتها وبساطتها وقدرتها على تجاذب اطراف الحوار مع اوسع الجماهير ، استطاعوا ان يحققوا العديد من الاعمال الفنية الناجحة ، وان يفيدوا من طبيعته المتحررة بامكانية هذا الضرب من الفنون التشكيلية على استخدام التعبيرية المباشرة دون ان تشكل حاجزا عليه، وذلك ضمن ادراك وتفهم خصوصيته الادائية التي يمكن اجمال اهم عناصرها بقدرة الفنان على الايجاز الدقيق والجذة في التعبير والقدرة على استثمار الرموز الجاهزة في ذهن المتلقي ودفعها الى ابعاد اكثر عمقا واكثر اتساعا .

وان توفر الحس الادبي والذي هو احدى ضرورات هذا الفن والقدرة على حسن استخدام الخط واللون وتوزيع الكتل لصالح ابراز المضمون قد ميز العديد من الاعمال الفنية التي عرضت في معرضي «الملصق الجداري» الاخيرين بالجودة الميسر وبساطة وسرعة ايصال مضامينها والتي هي من ابرز خصوصيات هذا الفن والذي بها اتيح له ان يواكب ويوظف نفسه لخدمة المفاهيم الثورية وحركات التحرر منذ اوائل هذا القرن وفي غير مكان من العالم ويخرج عن اطار الدعاية التجارية لاوربا قرن التاسع عشر الذي اراد حصره ضمن جدرانها الضيقة ... وذلك ما يدفع بنا للتنادي الى ضرورة ايلاء هذا الفن اقصى امكانيات الاهتمام والاخذ بيده واتاحة اوسع مجالات العرض له ، والتثقيف به كفن تشكيلي له خصوصه الجمالي وديمومته من ناحية ومن ناحية ثانية دوره الاتي كعمل اجتماعي متميز بقدرته على توظيف الشكل بكل طاقاته لصالح المحتوى الفكري .

ولا شك ان ثمة اعمالا كانت دون المستوى المطلوب اما بسبب من نزوع الفنان الى التاكيد المبالغ فيه لاليات لغته الادائية بحيث اختلط عليه الامر فلم يميز بين الصورة والملصق الجداري واخل بالموازنة المرجوة ما بين المضمون والاسلوب ، او لسبب جنوح بعض الفنانين الى ايراد اكثر من التفاصيل الزائدة دون اية ضرورة لها والتي كان لها ان اضاعت عليها امكانية الاستحواذ على البؤرة الرئيسية للعمل وابرازها ..

وعبر هذين المعرضين تظل لنا نقطة كبير بجهود فناننا في مجال «الملصق الجداري» .. والى معارض قادمة .

تتمة المنشور على ص 23

لقد تمخضت الندوة عن جملة من التوصيات الهامة ، من بينها :

١ ـ ان تكون وزارة الثقافة والفنون هي الجهة الوحيدة المسؤولة عن رسم سياسة النحت وتطوره بالقطر وبالتنسيق مع الجهات المعنية .

٢ ـ تشكيل لجنة باسم اللجنة العليا للنحت في وزارة الثقافة والفنون .

٣ ـ تخصص وزارة الثقافة والفنون ميزانية ضمن ميزانيتها لتغطية مشروع تعضيد النحاتين ووضع اسس وتشريع ذلك .

٤ ـ اعتماد مبدا تكافؤ الفرص في اخراج الاعمال النصبية .

٥ ـ الدعوة لاقامة معرض لنماذج النحت النصبية في القطر .

٦ ـ تكثيف الزمالات والايفادات وسفرات الاطلاع للنحاتين العراقيين .

٧ ـ بناء ستوديوهات للنحاتين .

٨ ـ انشاء مصاهر للبرونز وفق المواصفات العلمية .

٩ ـ مراعاة متطلبات التزيين للمشاريع وتخصيص نسبة مئوية من كلفتها لهذا الغرض .

١٠ـ التامين على حياة النحاتين ، بما في ذلك حالات العجز .

١١ـ انشاء مكتبة فنية ملحقة بالمكتبة الوطنية .

١٢ـ الدعوة الى انشاء اتحاد عربي للنحاتين .

١٣ـ عقد مؤتمر وطني للنحاتين العراقيين .

١٤ـ جعل يوم تاسيس قسم النحت في معهد الفنون الجميلة يوما للنحاتين العراقيين .

كما اقرت الندوة في ختام المناقشات تشكيل لجنة دائمة للنحت ، تابعة لجمعية التشكيليين العراقيين وضمت في عضويتها ، الفنانين (عزام البزاز، مكي حسين ، ليث فتاح، جوشن ابراهيم، كريم خضير ، مؤيد عبدالصمد ـ من البصرة ـ) اضافة الى ممثلي النحاتين في بابل ونينوى .

ورفعت التوصيات الى الهيئة الادارية لجمعية التشكيليين لاقرارها ورفعها الى نقابة الفنانين لنفس الغرض .

ان عقد مثل هذه الندوة ، يؤكد تزايد الحاجة الى مناقشة وضع الفنانين التشكيليين من جميع الاختصاصات ، ودراسة وضع الحركة التشكيلية في قطرنا عموما .

اعداد : (محمود حمد)
عضو الهيئة الادارية لجمعية التشكيليين العراقيين

فنانون عرب في لندن

ليس زماننا زمنا استثنائيا ان لم تكن افعالنا فيه استثنائية ، فعل الانجاز الابداعي لا يدخل الحاضر في الزمن الآتي ، الا بعد ان يؤثر ، عمليا، في مجرى المساعي الثقافية والانتاج .. لذا فالتاريخ الفني لا تكتبه الهوامش بل الانجازات .. وكي نخلق فعلا استثنائيا على مستوى الفن لا بد ، اولا ، من تجميع البذرات الخيرة وزرعها في حقل موحد في مواجهة الحقول العالمية ، كي تكتسب خصوصيتنا حضورها على مستوى الخلق والابداع ، خاصة وان ملهمات فنانينا كثيرة ، في قنوات الحضارة القديمة ، او عبر ركام الحضارة العربية ، او معطيات حاضر الصراع العنيد من اجل الامثل والافضل حياة وحرية وتقدما اجتماعيا ..

والمركز الثقافي العراقي في لندن يتبع هذه الخطى، .. فبعد معرض الفنانين الكرافيكيين العرب ، يبدأ مبادرته الثانية في سلسلة معارض الفنانين العرب، الذي باشر فيه بتقديم خمسة اقطار عربية : العراق ، الجزائر، مصر، المغرب، فلسطين، عبر اعمال الفنانين: اسماعيل فتاح الترك وعامر العبيدي وشاكر حسن السعيد ومحمد مهر الدين (من العراق) وكمال بلاطه ومحمد خده (من الجزائر) وفريد بلكهيه ومحمد القاسمي (من المغرب) ..

وفي وثائق المعرض التي قدمها المركز للنقاد والصحفيين كتب ضياء العزاوي :

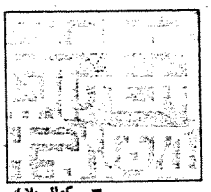
«ان تتبع تاريخ الرسم والنحت في الوطن العربي المعاصر سوف لن ياخذنا الى ابعد من بدايات القرن العشرين على اننا يجب ان نتذكر ان ظهور هذه الفنون يختلف زمنيا من قطر الى آخر .. ولا شك في ان الفنانين الطليعيين واجهوا الكثير من المشاق والصعوبات وتاريخهم يشهد لهم بالابداع والتجديد، الا انه في نفس الوقت كانت تنقصهم الاستمرارية في الخبرة الفنية ، وبالنتيجة لم يكن هناك من خيار سوى اللجوء الى تناول المواضيع والاساليب التي يطرحها الفن الاوربي ، فكانت اعمالهم ينقصها الكثير من اصالة سمات الفن الشرقي .

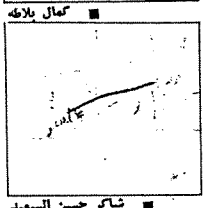
غير ان الظروف والاوضاع الاجتماعية والسياسية كانت تحفز للثورة ضد هذه المفاهيم ، فظهر عدد من الفنانين حاولوا نبذ تقليد الفن الاوربي وعزموا على خلق فن اصيل يستمد مقوماته من حضارة بلادهم فكان جواد سليم في العراق ومختار في مصر والشرقاوي في المغرب .. امثلة على ذلك .

ان مجموعة الاعمال الفنية هذه ، والتي يقدمها فنانون ذوو خلفيات ثقافية وفنية مختلفة تعتبر امتدادا للتجربة التي بدأها اسلافهم ، وهي محاولة الجمع بين متطلبات البيئة والحضارة العربية والتقاليد الاكاديمية للفن الاوربي .

قد يعترض البعض على هذه الاعمال كونها تكشف عن تاثرها الواضح باساليب وخبرات الفن الاوربي ، وانها امتدادات لخبرات الفنية المعاصرة، الا ان ما نراه حقا هو مزاوجة حية بين تقاليد الحضارة الاوربية والحضارة العربية الناهضة التي تواجه تحديات عديدة .

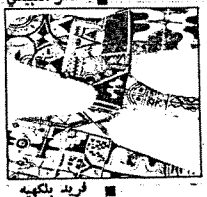
وهكذا فان الميزات الرئيسة للفن العربي المعاصر والتي يجسدها هذا المعرض هي طبيعته التجريبية التي تتجاوب مع مختلف اشكال التعبير الفني والمفاهيم الفكرية والمهارات التكنيكية والتي ، بلا شك ، تبدو واضحة من خلال هذه الاعمال ..»


كمال بلاطه


شاكر حسن السعيد

محمد مهر الدين

عامر العبيدي


فريد بلكهيه

محمد خده

اسماعيل فتاح الترك

من هم الفنانون المشاركون في هذا المعرض ؟

■ اسماعيل فتاح الترك (مواليد البصرة 1934) ، اكمل دراسته الاعدادية في بغداد وبعد ان ابدى موهبة فنية في الرسم والنحت غادر الى روما لاتمام دراسته العليا، حيث اتيح له التعرف على تقاليد الفن الايطالي العريق . الا ان مواهبه الفنية بدأت تتجه نحو النحت بشكل خاص حيث جسد في منحوتاته ابعاد العلاقة بين الرجل والمراة وفق رؤية متينة الصلة بالواقع .

بعد عودته الى بغداد حاول الافادة من تجاربه القديمة ، بنحت القطع الصغيرة التي عكست تاثره بمعروضات المتحف العراقي من التماثيل السومرية الصغيرة ذات الاشكال المتطاولة والتي كان لها تاثير كبير على اسلوبه .

■ عامر العبيدي (1943) : هو الفنان الوحيد الذي لم يدرس الفن في اوربا ، رغم اسفاره واطلاعه على متاحف فنية عديدة وتجارب مختلفة ..

اعماله الاولى تعكس تاثره بالفن الشعبي والرموز الدينية التي جسدها باسلوب تجريدي ، كما تعكس ولعه بالتضادات اللونية وبالعلاقة بين الاشكال السومرية والخلفية ـ الكانفاس ـ المنفذة عليها ، حيث يستغل كل سنتمتر في اللوحة في خلق نوع من العلاقة بين الشكل واللون ..

اهتم في السنوات الاخيرة بالعلاقة بين الفارس والخيول والانسان المقاتل .. تتجه ذوائب اللوحة الى امتدادات حادة ومتطاولة ..

■ شاكر حسن السعيد (1925) : ويتميز بثقافته فنية المتنوعة والواسعة ، فقد درس الخط والرسم ، سفره الى باريس (في دراسة حرة) ، ثم بدأ نهامه بدراسة اصول الفن الشعبي مركزا على جواء الروحية في هذا الفن .. وكانت له تجارب مع شكال الخط العربي القديمة التي عثر عليها فوق بدران ..

في كتاباته النظرية يحلل الفنان العلاقة بين اعماله والثقافة العربية مشيرا بشكل خاص الى الصوفية والتامل والحروفية .

■ محمد مهر الدين (1938) : ان فن مهر الدين يركز على فكرة اساسية هي الاحتجاج .. وغربة العالم ..

في اعماله المبكرة حاول الافادة من مواد الخشب والرمل والجبس وتجربته هذه اثرت على الكثير من الفنانين في خلق السطوح الخشنة في اللوحات .. الا ان تمكنه من تقنيته الخاصة جعله يتفوق على الكثير من منافسيه ، ويقدم اللوحة الجديدة ذات الهم الاجتماعي ـ السياسي الصارخ ، في بنية تستفيد من الكرافيك والفوتغراف والملصق ، معا .. خاصة بعد عودته من الدراسة في بولونيا وتعميق نهجه في معارض شخصية متعددة .

■ كمال بلاطه (فلسطين 1942) : عرف باهتمامه الجدي باستخدام الخط العربي في اللوحة كبنية اساسية .

ان مضامين لوحاته تدور حول قضية الشعب العربي الفلسطيني ، اما استخداماته للون فتعكس تاثره بتجارب الفن الاوربي .

■ محمد خده (الجزائر 1930) : لاول مرة يشارك في معرض لفنانين عرب ، تكشف اعماله عن دراسة عميقة للالوان التي تشكل اهتمامه الاول في اللوحة ، ومواضيعه تعكس المعطيات الجمالية للطبيعة الجزائرية حيث سماء البحر المتوسط واشجار الزيتون .

■ فريد بلكهيه (المغرب 1934) : يتميز بتنوع واسع في قدراته الفنية على الاخص مهارته الكبيرة في استخدام النحاس ، واعماله تذكرنا باساليب الفن التطبيقي ، وبذلك يوفق بين المهارة الحرفية والمثل الفنية .

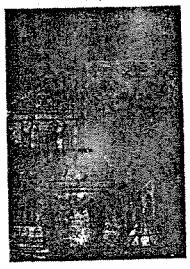
■ محمد القاسمي (المغرب 1942) : اعماله تعكس تاريخ وتقاليد المغرب ، وفيها نجد شيئا من الغموض الشعري . بالنسبة لمحمد القاسمي ان التعبير الفني بمثابة التفكير) والفن ابعد من ان يكون مجرد قيمة جمالية .

المعرض الثاني للفنون الجميلة في الاردن

على الرغم من ان فنانا اردنيا معروفا ، هو رفيق اللحام ، والذي اسهم بخمسة اعمال فنية تتميز باصالتها وتشير الى محاولته الجادة في الافادة من التراث العربي ، ومواكبة زملائه في الوطن العربي في ادخال الخط العربي في اعمالهم الفنية ، على الرغم من انه قد صنف مستوى الفن التشكيلي في القطر الاردني الشقيق والذي لا يتجاوز عمره فيه ربع قرن بانه «في المرتبة السادسة او السابعة بالنسبة للدول العربية التي سبقت الاردن بسنين عديدة في هذا المضمار» فان بعض ما اشتمل عليه هذا المعرض من اعمال فنية لتدل دلالة واضحة على مقدرة ادائية متميزة وحس فني مرهف وداب على مواصلة البحث عن فرادتها وخصوصيتها التعبيرية مما يحق لنا ان نتنبا لها بان تاخذ اسماء فنانيها مكانها بين فناني الوطن العربي المتميزين والمعروفين ان هي استطاعت ان تواصل شحذ همتها وادركت نفسها في رؤية بينة لما تريد فلا تشت بها المحاولات لتقليد التجارب الوافدة على غير كثير طائل فتضلها عن تاكيد اصالتها .

وفي هذا المعرض لاتساعه وشموله ، ما يمكن ان ناخذه عليه ، وشانه في ذلك شان العديد من المعارض المماثلة حيث تتكدس الاعمال التي لم تستوف غرضها في جهد متكامل الى جانب الاعمال الجيدة فتنال من بريقها ومن المستوى العام للمعرض .. وحيث تتغيب وتحجم بعض الاسماء اللامعة عن الاسهام في المعارض الجماعية ، فقد غابت لغير سبب نخبة من فناني القطر

رفيق اللحام



محمود طه

عن هذا المعرض كالدكتور علي غول وكايد عمر ومحمود صادق ووجدان علي ومحمود طه الذي آثر ان ينفرد في نفس الوقت بمعرض خاص له يعرض فيه اعماله الخزفية المتميزة برهافتها وحسن تكويناتها ـ تخرج في اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٦٨ حيث درس الخط على يد المرحوم هاشم الخطاط ثم اتم دراسته في انكلترا متفرغا لتطوير جهوده في فن الخزف ـ وقد كان لغياب كل هذه الاسماء ما اخل لحد ما بمستوى معروضات المعرض .

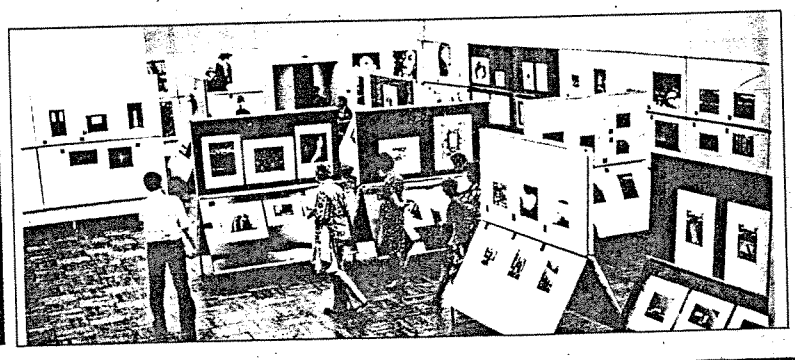
والمعرض كغيره من المعارض التي نشهدها في الوطن العربي يعكس مسعى فنانينا لاكتشاف شخصياتهم من خلال تبني اساليب متعددة تتراوح ما بين الجنوح الى الانطباعية والرمزية تارة والاندفاع الى التجريدية من ناحية ثانية ، وثمة جهد اصيل لدى بعض الفنانين الاردنيين لاكتساب هويتهم الادائية

البينالي السابع للغرافيك في مدينة كراكوف

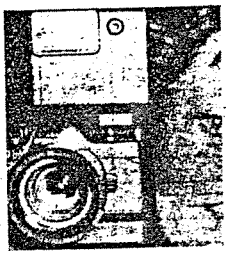
يحتل بينالي الغرافيك الذي يجري مرة كل سنتين في مدينة « كراكوف » البولندية مركزا هاما بين فعاليات المواجهة الفنية المشابهة التي تنظم في برادفورد ولوبليانا وباريس وساوباولو وطوكيو وفلورينسيا . ففي سنة ١٩٦٦ وبمبادرة من الفنانين البولنديين سرعان ما أصبح البينالي فعالية دولية ، اذ شارك فيه ٨٣٠ فنانا عرضوا ٢٤٠٠ لوحة . اما المعرض الحالي فقد ارسل ١١٣٠ فنانا من ٤٦ بلدا ، بحوالي ٣٨١٢ لوحة فنية اختير منها ٨١١ لوحة لـ ٣٧٥ فنانا من ٣٧ بلدا .

ان من اهم ميزات فعالية هذا العام اختيار الفنانين لوسائل تعبير مبتكرة تسهل فهم اللوحة وهضمها من جانب الجمهور المشاهد الى ابعد حد . والصفة المميزة الاخرى لهذه الفعالية – وهي صفة مميزة ايضا للغرافيك المعاصر في العالم اليوم – اهتمام الفنانين بالتركيز على البيئة والوسط الذي يعيشون فيه . والميزة الثالثة : تسجيل حياة الانسان البسيط بمختلف الاشكال والاوضاع كما في لوحات الفنان الياباني «ماسايوشي ايجاسا» في سلسلة اسمها «الحياة اليومية» . وفنانين آخرين – من كندا والبرازيل مثلا – انطلاقا من اهتمام فناني الغرافيك لجعل الفن تسجيلا وثائقيا للحياة اليومية ولكل ما يقوم به الانسان المعاصر .

اما التيار الثاني في المعرض فيعتمد على الاهتمام بالطبيعة والحرص على نظافة البيئة التي نعيش فيها ، كما في لوحة فنان يوغسلافي بعنوان « من نافذتي » ، و « وحماية البيئة » للبولندي « لوسيان مينوفسكي » ولقد منحت هيئة التحكيم هذا العام الجوائز على الوجه التالي : « غراند بري » للفنان البولندي « فواد بشواف فينيتسكي » ، وجائزتين ثانيتين ، احداهما للفنان الياباني « تاكاشي تاناكا » والفنان « كلوس كارل فريدريش » من المانيا الديمقراطية ، وثلاث جوائز ثالثة للفنان « فينسيسواف يختير » من يوغوسلافيا ، والفنان رايت من بريطانيا و « ايدا شوخي » من اليابان . ثم اتت خمس جوائز رابعة للفنانين من تشيكوسلوفاكيا والمكسيك وايطاليا والمانيا الاتحادية والمجر .



الة التصوير تتجاوز الرسام الى النحات

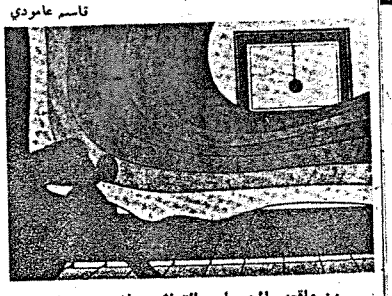


منذ ان وجد هذا الصندوق المظلم وتلك العين الساحرة لآلة التصوير وهما لا يكفان عن تحدي الرسام ، وقد كان لهذا التحدي اكثر من اثر ايجابي في تطوير كل منهما .

وليس لمن يسعى لأن يؤرخ للمدرسة الانطباعية الا وان يأتي على ذكر آلة التصوير التي ارغمت الفنان التشكيلي الى ان يعزز اعماله بقيم فنية في مجالي التعبير والتشكيل ، سواء في الخط او اللون او تحريف الاشكال رغبة في تاكيد دفاعه عن خصوصية اعماله .. ويوم ولدت الحركة التجريدية في الرسم سعت ذات مسعاها آلة التصوير في خلق تهويمات لونية ذات تعبيرية مطلقة .

وكان من تلك السلسلة من التحديات ما اعلنته مؤخرا شركة فوتوكينا في معرض «كولون» الدولي عن آلة تصوير جديدة ذات ثلاثة ابعاد بمقدورها ان تقوم بنحت تمثال للشخصية التي تصورها حيث «يدخل الشخص الراغب في الحصول على تمثال له حجرة خاصة مزودة باثنتي عشرة آلة تصوير وجهاز اضاءة – برجكتور – ويخرج بعد دقائق قليلة مغلفا وراءه تمثالا لراسه هو نسخة طبق الاصل منه ، فعلى مدى ثانيتين فقط تتحسس الآلات كل الملامح والمظاهر لوجه الشخوص التي تقوم بنحته وحتى اصغر التجاعيد وبعد ذلك تاخذ الشفرات التي يتم التحكم بها بواسطة كومبيوتر بالعمل في نحت تمثال من الشمع» .

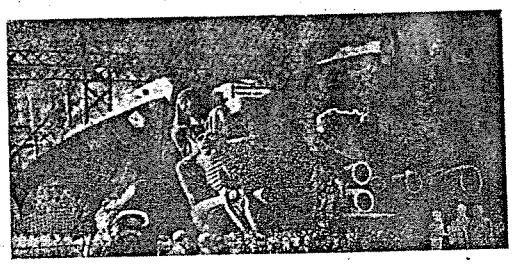
قاسم عامودي



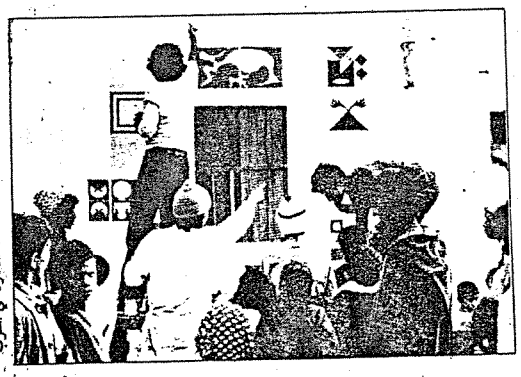
من واقعهم المحلي والتراثي ، فنزعت ببعضهم الى استعادة موروثهم العربي من حيث الافادة من تلك الحساسية الزخرفية التي تميزت بها ، ومن حيث استخدام الخط في مرمى تعبيري ، ونزعت بالبعض الى احياء المواضيع الفولكلورية والشعبية ولكن من خلال جهد استثنائي في تاكيد القدرة التقنية والصنعة المتمرسة ، وبغيرهما الى استخدام النهج التعبيري الانطباعي في التاكيد على مواضيع اجتماعية وقومية .

ويبقى صحيحا ان نقول ان هم العديدين من الفنانين الجدد الذين اسهموا في هذا المعرض بقي محصورا في استكناه السؤال الذي له وحده ان يضعهم على الطريق الصحيح عبر الاجابة الصحيحة عليه وهو : ترى ما الذي يريدونه من كونهم فنانين ؟؟ وعند ذاك سيكون لمحتوى اللوحة ان يفرض خصوصية اسلوبها فيكون لها ما يحقق نجاحها .

رسوم على جدران المدن



المعارك في المانيا



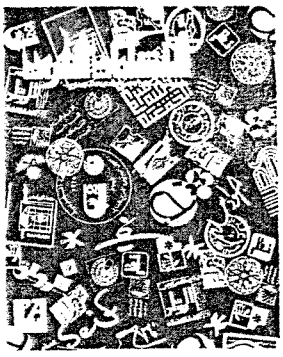
المعارك في الغرب

في اواخر شهر ايلول الماضي اقيم مهرجان في مدينة «جروبلنجن» في المانيا الغربية شاهدوا فيه الذين اموا هذه المدينة بهذه المناسبة معرضا جديدا من نوعه اذ قام عدد من طلاب جامعة «بريمن» بمحاولة جريئة وذلك برسم صور تاريخية على جدران البيوت القديمة وكانت المساحة التي غطتها ريش الفنانين الشبان تقدر بخمسمائة وخمسين مترا ، وبذلك اتاحوا للمشاهدين استعادة اجزاء من تاريخ هذه المدينة .

وعلى مقربة من هذه التجربة التي تتم عن ممارسات فنية مرتبطة باهتمامات أوسع قطاع من الناس نظمت مؤخرا الجمعية المغربية للفنون التشكيلية اسبوعا فنيا قام فيه الفنانون في القطر العربي الشقيق بتغطية العديد من جدران المدينة برسومهم وقد اسهم في انجاز هذه التجربة نخبة من ابرز الفنانين المغاربة مثل : ميلود وبلكاهيه .. ومحمد القاسمي وشبعه والحريري وغيرهم . كما اسهم معهم في الاعمال الجزئية عدد من الطلاب في المدارس الثانوية .. وفي نية الجمعية المغربية للفنون التشكيلية اعادة الكرة مع مدن اخرى بعد ان لمسوا مدى الاثر الطيب الذي تركته محاولتهم عند سكان المدينة .

ابعاد

التشكيلي العربي والطموح



في حوافزها اكتنزت « التشكيلي العربي » الجريدة، ايام مؤتمر التشكيليين العرب الاول ببغداد .. حد ان اتخذ المؤتمر قرارا باصدار نشرة تحمل نفس الاسم تثمينا لجريدة المؤتمر والجهد الخاص والاستثنائي الذي قدمته : مادة واخراجا وطباعة .. ومرت الاشهر ليعلن عن ان « التشكيلي العربي » ستصدر في بغداد ، لكن .. وفجاة ، صدرت في بيروت بشكل باهس .. وضعيف..

ولم يكن العدد الثاني باحسن حظا من سابقه .. كذلك جاء العدد الثالث ..حينذاك وجهت العديد من الملاحظات لهيئة التحرير .. وللاتحاد معا ..

ومنذ فترة تعمل الامانة العامة لاتحاد التشكيليين العرب في بغداد باصدار العدد الرابع ..

ومع ان هذه « النشرة غير الدورية » ـ كما تسميها الهيئة التنفيذية بامكانها ان تكون مجلة اختصاصية متطورة لكنها ـ في عددها الرابع ايضا ـ ظلت تحمل تكهة «النشرة» الا في بعض موادها التي هي ـ في الاصل ـ وثائق مؤتمرية .. ومناقشات ..

ولقد حظيت « التشكيلي العربي » بدعم وزارة الثقافة والفنون في الجمهورية العراقية ، اذ طبعت على نفقتها ، لكنها اكتفت بان تصدر بلا الوان .. لتحتوي على مباحث وتقارير ودراسات مقدمة الى لقاءات الاتحاد .. وبعض مناقشاته .. عدا دراسة سعدون فاضل المتميزة عن النحت الانكليزي المعاصر ..

الكلمة الاولى في العدد كانت للاستاذ طارق عزيز التي القاها في افتتاح المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للفنون التشكيلية بصفته وزيرا للاعلام (آنذاك) ..

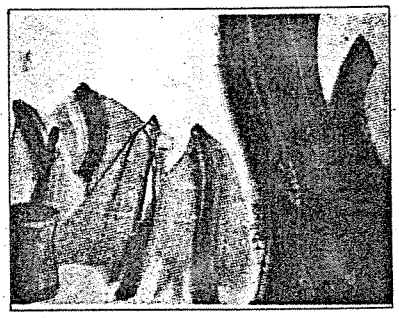
كما احتوى العدد على مقالة بعنوان « المنهجية العلمية في المسالة التراثية » لزهير العطية وساهم في العدد ايضا : كاظم حيدر ومحمود النبوي الشال وعبدالرسول سلمان ومحمد المليحي ونوري الراوي وبدر الدين ابو غازي وبديعه امين وفريد تيلر وعبدالحميد حمدي وعبدالغني الشال وامين شموط وابراهيم مردوخ .

تهنئة .. « للتشكيلي العربي » ونتمنى ان تخرج عن اطار الوثائق والتقارير لتتوفر على الدراسات والابحاث واصدار الاعداد الخاصة حول نمط معين من الفن ، او ضمن عنوان عريض واحد ..

الكويت معرضان

شارك ثلاثة وعشرون فنانا كويتيا بثلاث وستين لوحة بين مائية وزيتية وكولاج .. وذلك في (المعرض الخاص العاشر) للجمعية الكويتية للفنون التشكيلية الذي اقيم بصالة الفنون ..

صورة من الماضي / للفنان دشتي

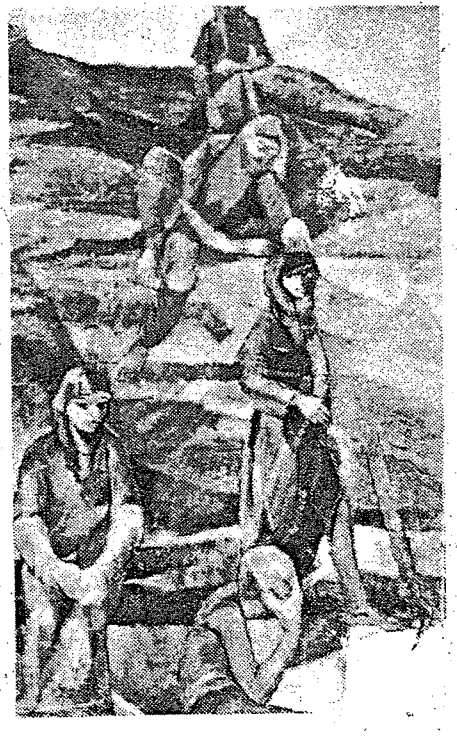


الخط العربي في كتاب جديد

على الرغم من كثرة الكتب التي بحثت في اثر الخط على تطور الفن التشكيلي في مراحل مختلفة من التاريخ وعند العديد من شعوب العالم ، فان كتاب «كاليغرام» «لجيروم بينيو» الذي صدر مؤخرا في باريس قد تميز عنها بخصوصية نماذجه وحسن اختياره لها وطريقة معالجة موضوعه بدقة وشمولية .

ومن خلال ما استعرض الكاتب من اشكال حروفية في مجال الخط العربي دلل بوضوح على مميزات الخط العربي من حيث طبيعته البلاستيكية وقدرته على الاستقامة والانبساط والتمدد والتقوس ، ومن حيث ملاءمته للنزعة الزخرفية من ناحية والنزعة التشكيلية من ناحية ثانية مما يهب هذا الخط فرادته التي قلما نجد لها مثيلا في غيره ، باستثناء الخط الصيني الذي يتمتع بخصوصية معينة .

الفريد حتمل في «صالة الشعب»



اذا كان الحديث عن ماساة الفنان السوري «لؤي الكيالي» الذي التهمت النار جسده قبل فترة وجيزة ، لم ينته بعد ولن يكون له ان ينتهي عند كل الذين احبوا اعماله الفنية ، ورأوا فيه واحدا من كبار الفنانين العرب ، واذا كان الحديث عن مميزاته الفنية وحساسية الوانه المغلفة بالضباب وهدوئها ستبقى دائما ماثلة في البال ، وستبقى تتوارد وتتعاضل مع البحث في سيرة حياته ومتاعبه الشخصية ومرضه.. فان ثمة حديثا آخر يستقطب الفنانين السوريين اليوم ويدور حول معرض الفريد حتمل الذي اقيم مؤخرا في «صالة الشعب» ما بين مقتنع به وبين من يرى فيه جهدا لا يزال كما كان قبل ما نيف على ربع قرن وان «حتمل» لا يرغب في ان يواكب او يشارك المحدثين تجاربهم وتطلعاتهم .

انه فنان الريف الذي اثر التصوير الواقعي للتعبير عن حياة ابنائه وانه يحس باسلوبه في هذا الحيز منسجما مع مضامين لوحاته كل الانسجام وذلك لقدرة هذا الاسلوب على التعبير عن واقع حياتهم اليومية وشدة ارتباطهم بالارض التي تاخذ في رسومه بعدا عاطفيا ، ومن هنا فواقعيته ليست واقعية فوتغرافية لا تتجاوز السقوط على ظاهر الاشياء المرسومة بل تتجاوز مع دخيلة شخوصه مما يقترب بها الى بعض تجارب الانطباعيين والبيكاسوية الزرقاء .

ويحدد احد النقاد الذين تعرضوا للادلاء بشهادتهم عن معرضه بقوله : «.. تظل آفاق المضمون محددة او محاصرة بمعطيات المكان والفعل.. مكان تواجد الشخوص : الارض . وفعلها : العمل.. شخوص اللوحات من الريف . اللوحة بشكل عام تثبت في ارض ريفية والانسان بعيد عن الحياة الصاخبة والمتغيرة خارج حدود الريف لذلك لا تنجح اللوحة في خلق ايماءات تستطيع احاطة الانسانية بكل معاناتها وهواجسها ورغباتها المعلنة والدفينة فيما تنجح هذه اللوحة في ابراز معاناة وهواجس ورغبات شتى تسكن شخوص هذه الارض الريفية وتملأ ساعات العمل الانساني» .

والمعرض خاص باعضاء الجمعية وقد اختيرت لوحاته بعد عملية فرز وتنقية ، والاعمال المعروضة لم تتحدد باسلوب ولا باتجاه ففيها ما هو تجريدي وما هو واقعي يصور البيئة الكويتية القديمة والحديثة .. الى جانب بعض اللوحات ذات المناخ السوريالي .. وقد فازت ستة اعمال للفنانين : جعفر دشتي وامير عبدالرضا واحمد عبدالرضا وعبدالرسول سلمان .

ومن جانب آخر اقام الفنان العراقي شاكر حسن السعيد معرضا شخصيا في كاليري سلطان عرض فيه اعماله الاخيرة في مجال استخدام الحرف العربي كقيمة تشكيلية .. اجاب شاكر حسن على سؤال يتعلق بالجو الديني في لوحاته :

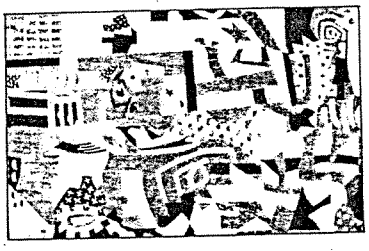
«معظم اعمالي هي ذكر الله .. والعمل الفني عندي تفكر في جمع اشكال اللون ، والفنان لا يكتفي بالمشاهدة وانما يتدخل من اجل اغناء اللون !! »

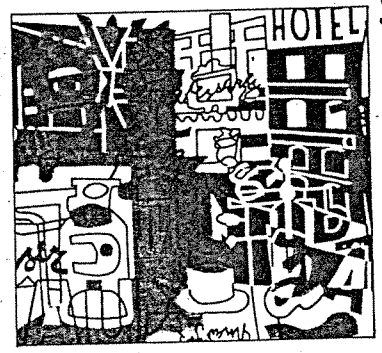
ستيوارت دافيز رسام المدينة والتوتر

بالرغم من مرور اربعة عشر عاما على وفاة الفنان الامريكي ستيوارت دافيز ، فما زال فنان امريكا البارز ، بطل الصراع ما بين الحداثة والمحلية الامريكية .

وفي هذه الايام يقام معرض يضم 113 عملا فنيا لدافيز . لقد بدأ الفنان حياته الابداعية كما رها ما يدعى بالروح الامريكية . ولم يكن يجد اية اصالة تذكر في امريكا الحديثة ، وبالنسبة للفن ، فانه يعتقد : «بان الفن الوحيد الذي يمثل امريكا هو فن ما قبل الحضارة الكولومبية . مع هذا ، فان اعماله قد نهلت من اعمال الحفر على الخشب والمعدن (القديمة) قصص الحرب الاهلية ، ناطحات السحاب ، الالوان المشرقة في محطات تعبئة البنزين ، وموسيقى الجاز عموما . وكانت رغبته شديدة في (بناء تذكارات شكلية تكون شعارا مقبولا) من تسارعات وفضاءات ظروف الحياة في شموليتها الجشعة . ولقد استطاع دافيز ان يلقي ظلا مؤثرا على التعبيرية التجريدية من جانب ، ومن جانب آخر على البوب آرت .

في اعماله تبرز بشكل واضح الروح الجازمة ، خالية من اي شطط او تخلخل . لقد تميز دافيز بطاقته الثقافية ، ولم يكن يتخال تعامله مع المواضيع ، المناهل ، التاثيرات ، واستثماره الدؤوب لافكاره في استخدام الفن في الحياة الواقعية دون اي وهن او مراوغة ، لقد كان في تعامله مباشرا ،





حديقة الاشجار . لقمة باريس

مركزا وحادا . وظل يكافح من اجل التناسق الواضح في النظرية كما في الفن . ولقد استغرق كفاحه نفس المدة ، التي استغرقتها (معاصرته) .

في التاسعة عشرة من عمره ، اقام اول معرض له ، وكان متاثرا بالتكعيبية بالرغم من انه لم يزر باريس الا في عام 1928 . وبقي بعدها ، سنة كاملة يرسم ويعيد رسم (خفاقة للبيض) ، كفوفا مطاطية ، ومروحة كهربائية ، وفي جميع تلك اللوحات المتكررة الموضوع كانت التكعيبية تلقي بظلها عليه ، ولم يستطع امتلاك اصالته وخصوصيته كفنان الا حين امتلك تصوره وحماسه للمدينة . ولا يوجد في الفن الفرنسي ، اذا ما استثنينا ليجيه ، ما يشابه صوره لمزقة للحياة المدينية ، والوان البوسترات الصارخة :-

الاصفر ، القرمزي ، الاسود ، الاخضر ، والعقد المبرومة في خطوطه ، والكلمات التي تومض ، وتتالق مثل اشارات النيون ، وخفق نبضات الفضاء ، ولقد كان ذلك باجمعه يشبه (جازا بصريا) .

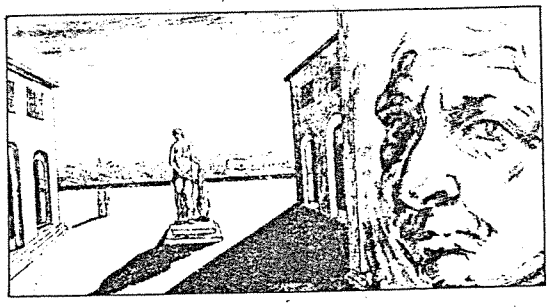
لقد تمسك دافيز (ببطولة الحياة العصرية) ، كما قال الشاعر بودلير ، وحتى الطبيعة في اعماله ، تكتسب سرعة حادة ومتجمدة تحت نظرة دافيز المدينية . وكان الحزم والروح العدائية والبناء المتقن ، ما ميز اعماله حتى النهاية . ولم يكن يهم دافيز غير الواقع ، الديالكتيكي ، الذي يعبر عن نفسه عن طريق التوتر .

سمير علي

دي غريكو عاش نصف عمره عائلا على نصفه الآخر

نعت الينا انباء منتصف شهر تشرين الثاني الماضي وفاة الرسام الايطالي «جورجيو دي غريكو» وهو في التسعين من عمره الذي عاش قرابة نصفه عائلا على ما كان قد ابدع في سنوات حياته الاولى كفنان تشكيلي بشر بالسريالية من قبل ان يعلن عنها وينظر لها «اندريه بريتون» وان يفرض عليهم من بعد اسمه ، بل ان طموحه سعى به الى ان يحقق بعض رؤيته الشمولية في ان يكون مصمما او صانع ديكورات لمسارح واوبرات وكقصاص ايضا ، وان يستخلص من خلال ذلك كله نزوعه في ان يصور وحشته القاسية وصمته الرهيب وهو يطوف في شوارع مدينته الحاضرة المحاصرة بالابنية القديمة المصطفة بصلابة ، وتماثيله اليونانية المبعثرة في هذا الجانب منها او ذاك وغربته الميتافيزيقية التي ميزته بهذا الربط بين عناصر تشكيلاته بمحتوى اعماله السريالية .

الى عام 1930 ، كان دي غريكو يستجمع في صوره مجموعة انطباعاته كطالب هندسة ورسم في معهد اثينا للتكنولوجية في عام 1906 وكمستلهم للرومانسية الالمانية بعد ان تفقه بها على يد من اعتمده استاذا له «ارنولد بوخلن» ثم كمعجب باسرار فناني النهضة الايطاليين ، ثم كواحد من الغرباء القادمين الى باريس في عام 1911 ليعيش مع الكثيرين من الفنانين بحثهم عن انسانيتهم الجديدة وليفترق عنهم جميعا متهما «بعقله المريض» كما نعته بذلك اندريه بريتون .. ثم ان يتكفي بعد ذلك كله على ذاته ليتحدى من جديد فناني ايطاليا القدامى وليشغل جل وقته في البحث عن سر اللوحة لا في الانسان الذي طمح الى ان يسبر



غوره ويعبر عن اشكالاته بل في مقاييس تراثية اولئك الفنانين وفي الذي اورثوه اليه .. وان يتجلد ويصبر على رؤية اسمه وهو ينسحب يوما اثر يوم الى الهامش .

ان موت دي غريكو لا يذكر الكثيرين اليوم باهمية اعماله بقدر ما يذكر بامانة الفنان واخلاصه لفنه ونفسه وليحثه عن انسانيته في مدينة فارغة لا يبدو فيها حتى التاريخ اكثر من مجرد تماثيل فقدت مثاليها الانسانية .. وان الشهادة الوحيدة التي نالها من خلال ذلك انه كان بامكانه ان يكون فنانا عظيما بما اجترح لفنه من اسرار المهنة ومن عمق الحس ولكن ثمة شيئا منعه من ذلك ولعلنا يوم نكتشفه سيكون لنا ان نرى فيه عمله الاكبر من كل اعماله .

an illuminating commentary by Nizarre Saleem, showing the communication it achieves between the traditional African art and contemporaneity, forming a milestone of novelty.

The translated study in this issue is on «The Early Self Portraits by Rembrandt.» Here we learn about the various psychological and expressive effects on each of those works, the development of the artist during his work on self-portraits, and his achievement therein. This underlines a significant approach in the field of criticism and a serious attempt to explore the depths of the artist through his work.

The Editor

Ali Issa.

Al-Wasiti

difference between colour in a painting and that in a ceramic piece is that colour in the former is basic to the painter's competence and his control of its secrets. In ceramics, colour is concomitant to form. The difference is that colour in a painting is completely in the hands of the artist, while in the ceramic art is somehow different as numerous factors interfere to produce the final colour,» mainly the nature of material used. To achieve the choice of colour, long experience is necessary. Sa'ad Shakir goes on to give details of his work, how to achieve glazed or depressed colour. About the characteristics of expressive forms in this art he says: «The resilience of the material makes it suggestive of power, serenity and glamour. The artist has to think of the size of forms, the space around them, light and shadow all at the same time. Light and shadow exercise their effect on the block in a space and on the construction of all works.»

Issmaiyl Al Shakhly

Suhail Al Hindawi

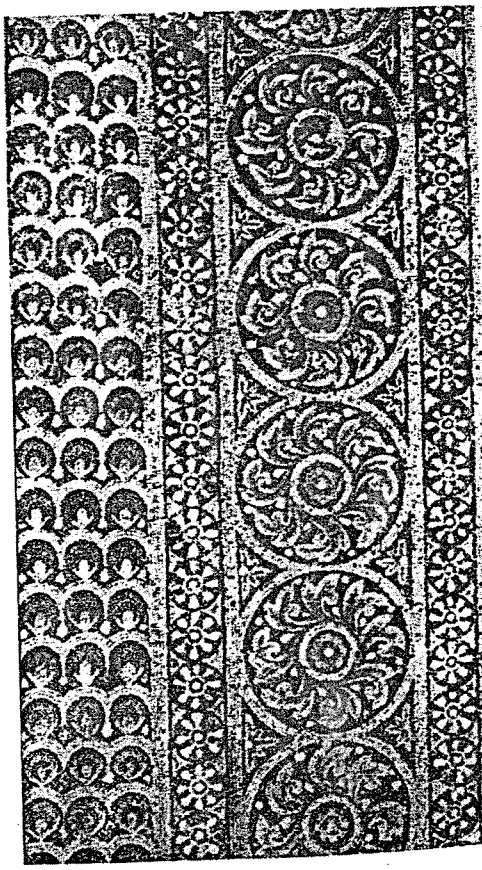
In his study on «The Decoration in Arab Islamic Architecture,» Shareef Yousif surveys the main features and the influence on those decorations by the nature of material used, whether stone, wood, gypsum or marble, showing how these decorations retain their main features, despite the material used. The Arab artist had excelled in devising various decorations showing his mastery of geometry and the principles of forming those geometrical shapes. To achieve this, the artist used to divide an area into vertical and horizontal axes, crossing each other to form centres to draw parallelograms and star-like forms, defined by broken lines to render alternate corners on the inward and outward sides of the forms.»

In this issue, Buland Al-Haidari writes on the great Arab Artist Al-Wasiti, who lived in the 13th Century of the Christian era. From his works one can deduce the main characteristics of the Baghdad School of Art. The ninety nine pictures with which Al-Wasiti illustrated Maqamat Al-Heriri show the influence on a number of our contemorary artists, including Jawad Saleem, and show their importance for our historians, who used those illustrations for a better undertanding of that age, its life, architecture and various social levels. «If we may suggest that Al-Wasiti had drown on the arts of ancient Mesopotamia and on the Archaic murals, on the origins of Islamic art where he flourished, on Byzantine sources and probably some experiments of western India, we may also suggest that the novelty of this artist comes from his ability to imbibe all these effects,» coming out with an art stressing his individuality and distinguishing characteristic.

This issue also surveys the pannel lately held by the Iraqi sculptors, where they discussed their work problems and the methods of developing their work in the field of monuments, the methods of better interaction with national realities demanding a language of deeper expression and more concentration, and calling for a more comprehensive support to help the sculptors towards better achievement in their work.

Four pages are allotted in this issue to cover news of exhibitions held in Arab countries and the world, tracing new developments in art, and trying to establish a better rapport among Arab artists to support their efforts in stressing their individual qualities.

The outstanding work in this issue is by a contemporary African artist, which receives



■ The Decoration in Arab Islamic Architecture

AL-RIWAQ

■ As in previous numbers, the leader of this issue of Al-Riwaq is an effort to strengthen the relation between the public and the artist in his endeavour to underline his role in society, and to develop his power to embrace and portray his reality, in a manner enhancing their communication through the medium of a common language. This cannot be achieved without the artist wondering in each of his artistic works about the significance of his being an artist among his people, and about what he wants his artistic work to herald or encourage, in order to achieve his capacity of renovation and constant interaction with the aspirations of the contemporary Arab. Hence, "it is mandatory for plastic art to transcend the generalized image of the revolution and the poetic awareness of it into a tangible historical search of revolutionary development of the present, a preconception of the future, and a conjunction of what is local with what is national and comprehensively human".

The present issue publishes two interviews with two Arab artists: Sa'ad Shakir and Ali Issa. The latter explains the endeavour of Arab Maghreb artists to develop their own characteristic style through interaction with their characterstic milieu, defining such course with the beginning of effects coming from the impressionistic school and the artists who "adopt the symbolism of colour. This was followed by a stage where the form was coupled with the symbolism of colour. and line in an interaction to form a definite A third stage brought together colour, form symbol. The fourth stage directed my attention to the entire universe, and colour became an indivisible whole."

In his treatment of the subject, Sa'ad Shakir briefly recounts the efforts of the ancient Iraqi artist in the field of ceramic up to the recent developments in this art, when a department of ceramics was formed in the Institute of Fine Arts, over quarter a century ago, and up to more recent years when the ceramics developed from an art limited by a utilitarian value to an art of an expressive power. Sa'ad Shakir compares the effort of the painter with that of the ceramist: «The

■

المعجم الفني
التكعيبية

■ ينسب بعض المؤرخين للفن الحديث بان المخاض لولادة المدرسة التكعيبية قد بدأ بجملة لبول سيزان «1839ـ1906» قال فيها «بان كل ما في الطبيعة ينضوي تحت شكل من اشكال الكرة او الاسطوانة او المخروط» وبجهود جزئية له في هذا الحيز . الا ان كتاب «الفن الفرنسي الحديث» لسام هنتر يؤرخ لنشأتها بعام 1908 اي بالمعرض الذي اقامه في صالون الخريف جورج براك «1881ـ1964» والذي اطلق سخريته عليه «هنري ماتيس» ناعتا اياه بمعرض المكعبات فصارت هذه الصفة التسمية الرسمية لهذا اللون من الفن ، ومن المؤرخين من يعود بنشأة المدرسة التكعيبية الى عام 1907 والى صورة «فتيات افينيون» لبابلو بيكاسو (1881 ـ 1973) والتي استخدم فيها الاسلوب التكعيبي ..

وقد استطاع بيكاسو وبراك ان يضعا الاسس الرئيسية لهذه المدرسة والتي تقوم على البحث عن الحقيقة الهندسية للشكل عبر تجزئة الاجسام الى مكعبات صغيرة تتالف في تركيب وتصميم جديدين خلال سطوح منبسطة ومتداخلة واضاءات مختلفة ذات ظلال متنوعة تكسر من حدود العلاقات حينا وتؤكدها احيانا اخرى بحيث تتوزع عليها احساسات حركية شتى تصفها «سارة تيو مايير» في كتابها «قصة الفن الحديث» قائلة «تبدو وكانها تتحرك تارة الى الامام وتارة الى الوراء وتارة الى احد الجانبين بفضل تلاعب الرسام بالظلال وابسط صورة لهذه الحركة الوهمية هو ما يحدث عندما نرسم مكعبا تبعا لقواعد المنظور ثم نظلل جانبين من جوانبه الستة فاننا اذ نحدق النظر في هذا الرسم يخيل الينا تارة ان المكعب منحرف الى اليمين وتارة الى اليسار وتارة الى الاعلى وتارة الى الاسفل» .

وقد استطاعت التكعيبية خلال فترة قصيرة من عمرها ان تسجل تحولات مهمة على يدي براك وبيكاسو اذ انتقلا بها من نزعة في التحليل للاشياء الى تاكيد على النزعة التركيبية ثم كان ان استعانا بمواد من خارج اللون والخط كالاوراق وقطع الكبريت وقصاصات الجرائد ضمن تاطير تكعيبي عام .

وقد اتسع مدى المدرسة التكعيبية على يدي فنانين اخرين انضما اليها هما :

جوان جرى الذي سعى لان يفسح لنفسه مجالا اكبر في حيز الفن الادائي فلا يتقيد بالتحديدات وبالاضافة الى اهتماماته بالانسجام اللوني وتنسيق الاشكال بشكل يعطي اعماله فرادتها الخاصة .

والثاني هو فرنان ليجيه الذي حاول ادخال العصر بمفهومه الميكانيكي الى اللوحة فامتلات صورة بالروح

الآلية المسيطرة على القرن العشرين حتى الطبيعة فقد استحالت الى مجموعة من اشكال مصنوعة « فالاشجار كانها مداخن والازهار كانها صنعت من حديد مطروق والسحاب كرات معدنية » . وان المتامل لاعمال كيجه كما لاعمال الاخرين من التكعيبيين يشعر بحقيقة واضحة وان بدت مؤكدة اكثر عند كيجه بان المدرسة التكعيبية لا تولي اي اهتمام بالانفعال بل ان جل اهتمامها ظل قائما وربما منذ « سيزان » على الشكل وتحليله مرة وتركيبه مرة اخرى في اصرار تاكيدي على ان الصورة ليست اطارا لموضوع او طبيعة بل انها طبيعة جديدة خارجة على كل المدركات الذهنية السابقة .

وعلى الرغم من الكثير من الاضافات التي لحقت بالتكعيبية فقد بقيت تتحرك ضمن اربعة اطر يمكن تحديدها بما يلي :

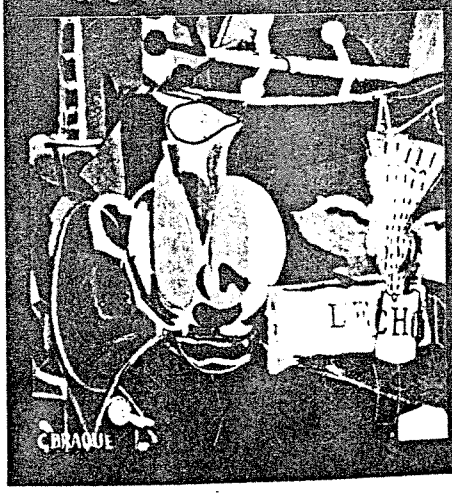
1ـ رسم الاشياء بموضوعية مع استخدام تحريف تكعيبي والذي كانت قد انطلقت منه التكعيبية ثم عاد اليه الامريكيان ماكس ويبر وتشارلز شيلر وغيرهما في فترات مختلفة ومتباعدة .

2ـ رسم المواضيع باسلوب تحليلها الى مكعبات صغيرة وقد دعيت هذه الفترة «بالتكعيبية التحليلية» .

3ـ رسم الصورة من خلال تداخل السطوح المنبسطة واختصار الاستخدام اللوني بلونين او ثلاثة والغاء زاوية الرؤية للصورة من مكان واحد .

4ـ رسم الاجسام بنزعة تركيبية كرد فعل للنزعة التحليلية وقد دعيت هذه الطريقة «بالتكعيبية التركيبية» ويصف الاسلوب احد النقاد الفنيين قائلا .. ان يعود الفنان الى واقع الاشياء من جديد مبتدئا من حيث انتهت التكعيبية التحليلية فاخذ يختار جزءا او عدة اجزاء من الموضوع الذي يصوره فيرسم هذه الاجزاء على اللوحة متخذا اياها بمثابة نواة يحول حولها ما يروق له من تكوينات ثانوية وذلك على منوال عازف البيانو الذي يختار جملة موسيقية فينسج عليها ما يحلو له من الحان .

جورج براك ■



■ فن الكهوف ـ الفن البدائي ـ الفن الفطري ـ ورسوم الاطفال ، بالاضافة الى فنون الحضارات القديمة: المنابع الثرة التي نهل منها الفنان الحديث لتعميق تجربته الانسانية بعد أن اسقطت آلة التصوير المنظور السطحي (المخادع) للاشياء منذ بداية القرن حتى يومنا هذا ... وكان للفن الافريقي ـ البدائي الفطري ـ المعين الاول ، والاكثر تاثيرا، على الفنان الاوربي الحديث في ثورته التي شنها ضد الآلة الساحقة واختناق المدينة ؛ اداته العلم والمعرفة . والقائمة تطول ـ وقد يكون لها مجال آخر ـ كما يطول البحث عن رائعة في فن تعددت جوانب الروعة فيه وغزرت فآثرنا اختيار رائعة من روائع تجربة الفنان الافريقي المعاصر اذ هي الاهم لدينا لتشابهها وتساوقها مع تجربة الفنان العربي المعاصر ومعاناته في الحفاظ وابراز الشخصية المتميزة بين فنون العالم .

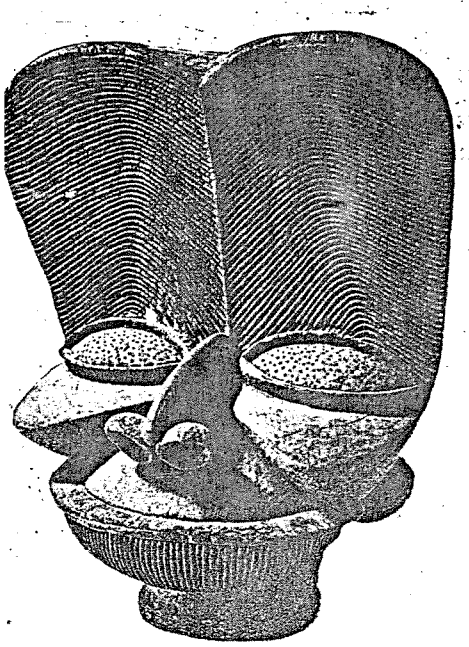
تقف اعمال الفنان النايجيري تايفو اولانيي اليوم في مقدمة اعمال فناني القارة السوداء المعاصرين لأصالتها وجدتها ، كاسكندر بوغصيان ـ من الحبشة ـ وابراهيم صالحي ـ من السودان ـ وغيرهم ، اذ تناول اولانيي ادوات الزيت والقماشة والفرشاة ، كادوات توصيل جديدة ، تناولا افريقيا فذا فرقش اللوحة وخططها وملاها بالسحر الاسود ولونها بروح الخرافة الغامضة وبديهية التعبير البدائي الفطري الاول .. بينما برزت تاثيرات المدارس الاوربية الحديثة على اسكندر بوغصيان في اعماله ، وعانى ابراهيم صالحي من ثلاثية المؤثرات العربية الاسلامية والافريقية والاوربية المتغلغلة في اصول اعماله المتفاعلة بهدوء لايجاد حلول معادلته الصعبة .

وكان الناقد الفنان (اولي باير)* الفضل الاول في اكتشاف امكانيات اولانيي ـ المعروف باسم التوائم سبعة سبعة ـ الذي كان يحترف الرقص لدى مواطن يبيع ادوية العطارة ، فاستلفت اهتمامه بحركاته التعبيرية الغامضة ورقصه الايمائي العجيب ، فالحقه بمدرسة جورجينا باير للفن التجريبي في اوشوكوبو عام 1964 .. وسرعان ما برزت اصالته وبزت اعماله الاعمال الفنية الاخرى لغرابة اسلوبه المختلف ، وفي ذلك كتب اولي باير في العدد 22 من مجلته (اورفيوس الاسود) قائلا : «ان الاقاصيص التي يرويها في اعماله شديدة الشبه بما نقراه في كتب آموس توتولا مما حدا بنا ان نساله تزيين تلك الكتب برسومه .. اذ يبدو ان الاثنين يعيشان في عالم واحد مفعم بالاشباح والارواح .. فاسلوبه في العمل مباشر بصورة لا تصدق ، وهو قطعا لا يفكر بالشكل العام او تكوين المفردات ، اذ لديه الكثير مما يريد ان يقوله لذا فهو يضعها على اللوحة دون وساطة .. »

نزار سليم

* نزح (اولي باير) الى نايجيريا عام 1951 ، وفي عام 1953 انشا مجلة (اورفيوس الاسود) بمساعدة وكالة غرب نايجيريا للآداب التي نشر فيها الكثير من اعمال الفنانين الافارقة المعاصرين . وفي عام 1961 اسس باير (مركز امباري للفنانين والكتاب) في ابادان بالتعاون مع فرع الجداريات (الميورال) في جامعة ابادان ، كما اسس فيما بعد مراكز مشابهة في اوشوكبو ولاكوس .

الروائع



(الملك الديك في غابة ايمبه)
للفنان النايجيري [تايفو اولانيي] Taiwo Olaniyi
لوحة زيتية حجم 76×91سم