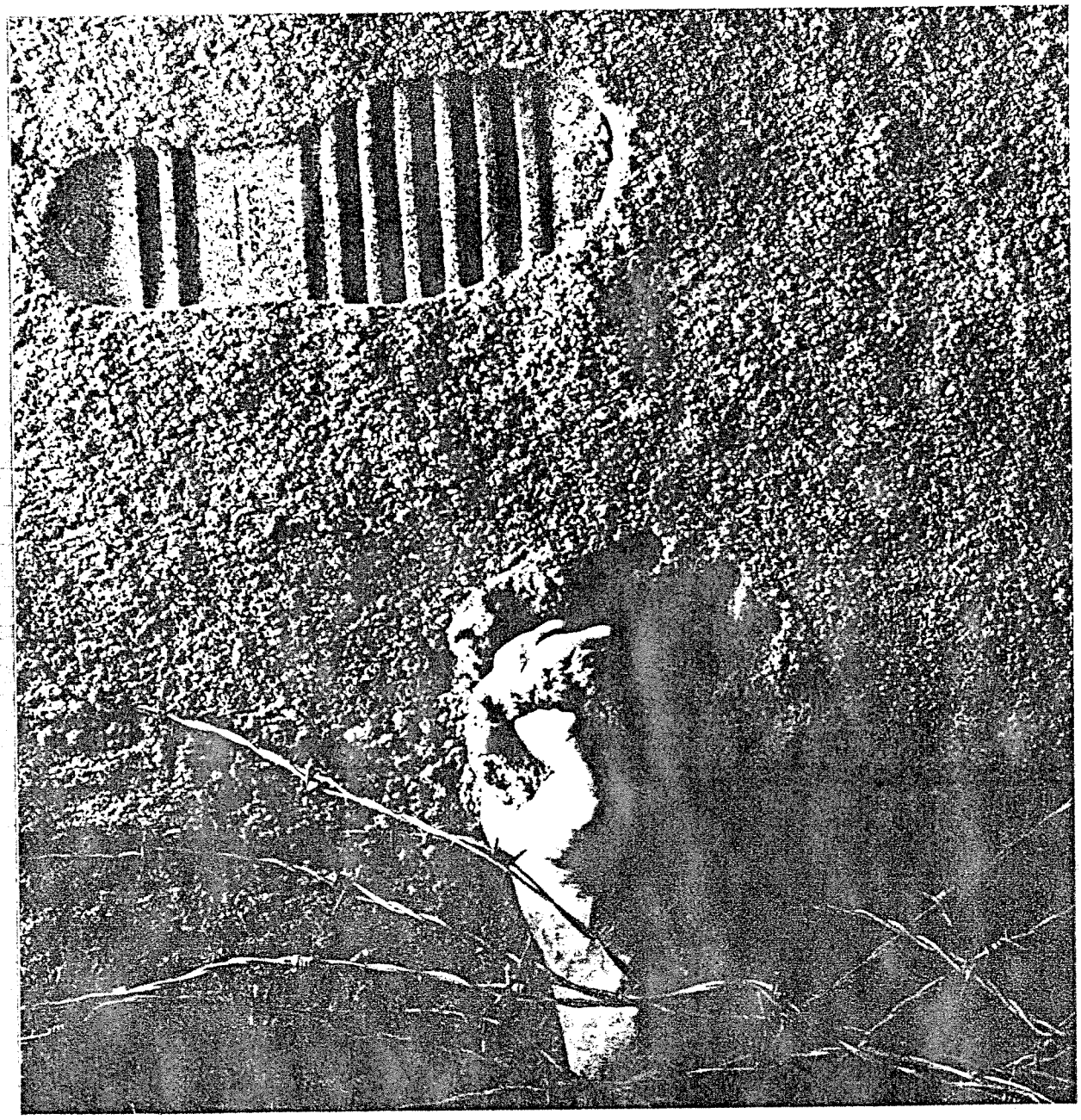
الأقلام

شهرية تصدرها وزارة الثقافة والفنون بغداد



صورة الغلاف الاول ـ فارس جدارى من معرض بغداد العالمى للمخطوطات

الرواق

العدد 6 تموز 1979

ALREWAQ

شهرية فنية
تصدرها
دائرة الفنون التشكيلية
في وزارة الثقافه والفنون
الجمهورية العراقية ـ بغداد
دار الجاحظ للنشر

◆

رئيس التحرير : اسماعيل الشيخلي
سكرتير التحرير : محمد الجزائري
المشرف الفني : عامر العبيدي

السعر 50 فلسا

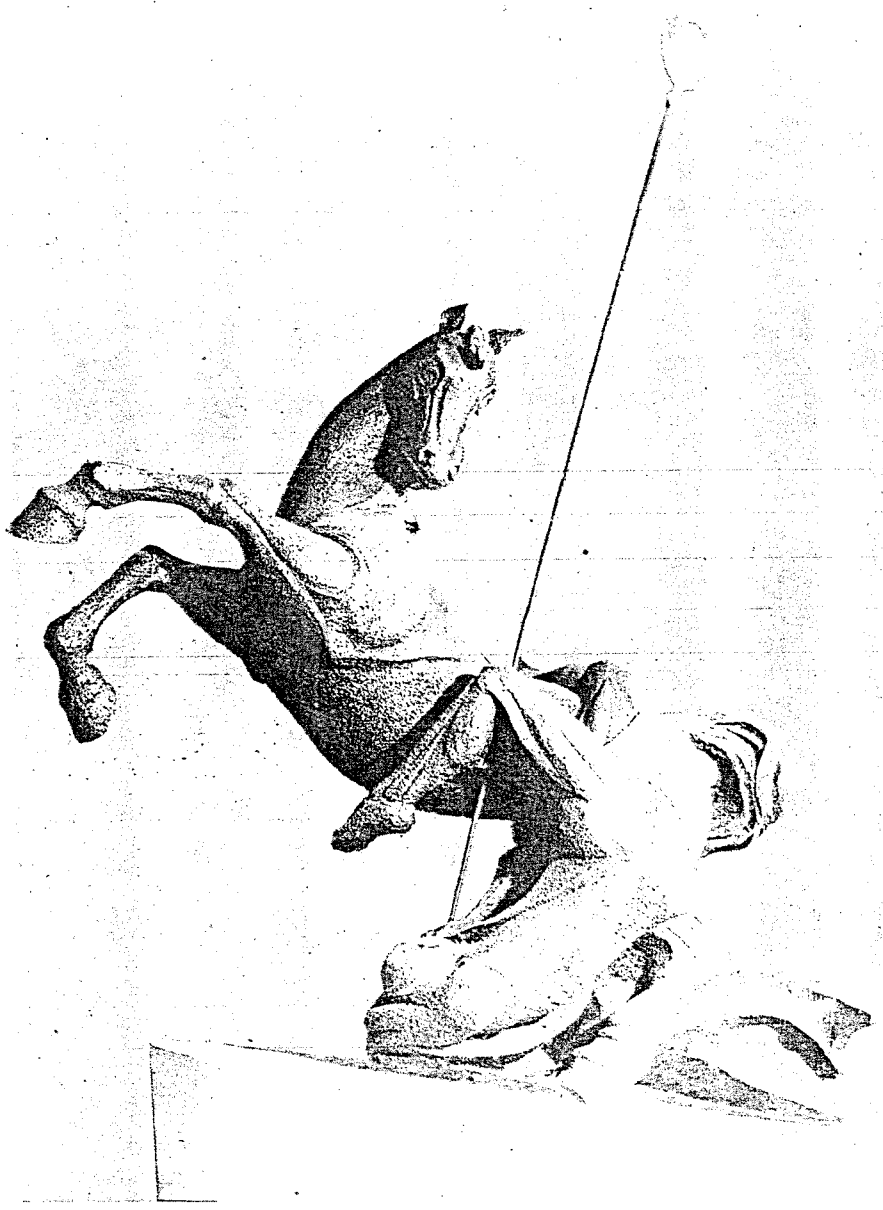
المراسلات بغداد دائرة الفنون التشكيلية

توزيع الدار الوطنيه

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ ٣٤٦ ـ ١٩٧٨

◆

تصميم وطبع مؤسسة رمزي للطباعة



الفارس الجريح ـ سهيل الهنداوى The Wounded Knight by S. Al-Hindawi

حين يكون (فن الثورة) تصريحا جماعيا

■ في حصانات الثوري – أي بالمعني الاشمل – المتجاوز.. يمتلك الفن ان يكون رؤى ، وامتثالات..

انها مقومات تحقيق «قيمة الاشكال» في «قيمة المضمون» .

اذ ذاك ، تعطي حصانة الفنان الثوري ، الاثر الابداعي تجلياته وخصوصيته ، من ثم ديمومة تاثيره ..

والا سقط في الغش النفعي الوقتي الشعاري الزائل . الفن حين يتحول الى اشارة مجتمع ، يتحول الى علامة ثورية ، هنا ، يدلل الفن على نفسه بالالتزام .. انه ليس «فسحة ممتازة بالانتفاع» رغم أنه يتضمن النفعية بمضمونها الجمعي ، عبر ذات الفنان واسلوبيته وخصوصية تناوله لا عبر ذاتويته المغلقة .

فن الثورة ، اذ ينتمي الى الانسان وحركة المجتمع ، والعصر ، يخرج من كونه «فنا مغلقا» الى رحاب «حركة جماعية» ، بمعنى انه «حركة اصطفاء» لتصريح جماعي ، وجد نفسه في المعاناة الابداعية ، لا في الترف المظهري ..

من هنا تطالب الاصوات المتجاوزة ان يخترق الفنان حدود «المجاملات» و «المراهنات» ، الى عوالم الخلق ، وتاسيس المبتكرات ذات الخصوصية الوطنية والقومية ، النابعة من تلقائية الالتزام لا فوقيته ولا مظهريته .

الفن هنا لسان .. يفصح عن شرعية وجود ثوري يتعامل مع مفاصل العملية الثورية بوعي متجدد ، لا يركن الى العادة ولا الى تقليد نفسه ، وتكرارها ، بل الى التجديد المؤثر ، والمتوهج في اطار اللحظة الكونية – الحضارية – الخالقة، والخصوصية المميزة .

فاللوحة ، او التمثال .. حالة حضور ، اثر مكتوب ، فعل حضاري ، شريطة ان يتوفر (هذا العمل الابداعي) على معطى تاريخ – اجتماعي – فني، متقدم ، وفعل تضامن زمكاني .

وكي يبقى للفن زهوه في الاثر التفسيري ، نفسيا ومنطقيا ، وفي الاثر الاجتماعي ، تربويا وتعبويا ، وفي الاثر التغييري ، حضاريا ، ومستقبليا ، .. لا بد ان يكترث لنفسه ، لوجوده ، ولعملية امتلاك الدلالات والحوافز والمؤشرات ، وبالتالي ، يخرج من «حرفية الاحتراف» الى الصياغة النضالية المتحررة ذات النمط الاسلوبي المتميز ، والاقتدار التقني الواضح.

اللوحة ، ان لم تنقل انتباهاتها المجتمعية ضمن صياغة الاطارات الثورية للمجتمع ، في التحولات ، والانتماء الى الهوية القومية ، تفقد شرط حضورها النضالي كفعل ثقافي يحتوي على قيمة اعلامية معاصرة ، وعلى حدس ثوري متجاوز ، وعلى حضور خاص في المكونات العالمية ..

وثورة تموز ، لا تتحدد ببعد مكاني ، على مستوى الحضور ، انها تتسع لتحتوي الوطن ، والامة ، وتستوعب الماضي الحضاري ، وتراهن على القدوة ، وصنع الانموذج الجديد .. ، وهذا الفعل ليس حدسا بل هدفا وتحركا .

من هنا فهي تحتم نمطا من الانتباهات والاستجابات دونها ، يسقط الفنان في النظرة الاحادية الجانب ، فالثورة لا تضع اشتراطاتها بقوانين نقدية جامدة بل هي تضع رحابة حرية الابداع الفني ضمن شرط الوطنية والقومية امام تجربة وقدرة الفنان كمبدع وملتزم في الاطر العامة .

لذا فان حصانة الفكر الثوري ، لدى الفنان ، توفر له فرصة اغناء عمله الابداعي بشيء ملموس وكونكريتي ..

حصانة الفكر ، هنا ، لا تصنف الايديولوجية بذاتها ، ولا تقيدها بذلك ، بل ترتبط بفعالياتها عبر المحسوس – الاثراتي في الاثر المبدع .. ، وعبر المبدع كخلاق ..

هنا يتلازم «ثمن الشكل» مع «ثمن الفكرة» في نسيج خيط ابداعي واحد .. هو خيط التجاوز الثوري ، بمعناه الحضاري والتقني والمضموني .

ولما كانت الثورة ولما تزل ، ابداعا استثنائيا ، لانها – بالاساس – تجاوز على صعيدي بنية الهيكل التنظيمي ، وصيغة بناء مفردات الحياة التنموية ، والمالك للقرار الحاسم ، السياسي والتشريعي ، فهي – على مستوى التاثير الحضاري – واحة دعم للابداع المتميز ، وهي تخترق جدران التعالي والجمود والمنطق الميكانيكي الى سماحة التجاوب والاستجابة والتوصيل والايصال ، والتواصل .

من هنا فان الاسئلة التي يختزنها الفنان عبر سنوات الثورة بعد عقدها الاول ، لا بد ان يحولها الى انجازات على مستوى تاكيد الهوية الوطنية والقومية والانسانية ، وعلى مستوى التقنية ، التي باتت شاغلا مهما من شواغل الفنان بعد الاستقرار والدعم اللذين حظي بهما على مدى سنوات العمل والاستجابات .

وفي المنطق العام لا بد من عملية تفاعل بين الاخذ والعطاء ، الذي يطالب ويريد ، وينال ، لا بد ان يكون بدله على مستوى الاخذ ، تلك هي معادلة الثورة .. انها لا تتعسف على نمط انتاج الفنان ، بل ترشده ، وترشد فعالياته لا وفق صياغات قانونية ، بل وفق مناخ ثوري عام . هو ، في نتائجه، مناخ العملية الثورية بمجملها ، من هنا ياتي التزام الفنان العراقي بقضايا الوطن والامة ، محصلة طبيعية لظروفيته ، وتوازعه ، وطبيعته الخاصة، وهي طبيعة انتماء راسخ ، منذ سنوات طويلة تناقلها الفنانون جيلا بعد جيل ، منذ الرواد ، الاربعينيين ، ولحد الآن ..

والانجازات على مستوى مسعى الدولة في اطار الثقافة والفنون هي انعكاسات طبيعية لدى الفنان المبدع ، ولكن هذا لا ينفي وجود فنانين تجمدوا ولم يتحركوا خارج اطار معارفهم الاولى وخبراتهم ومهاراتهم .. ، مما جعل اعمالهم تسقط في التشابه والتكرار والملل ..

هنا ، الثورة لا تمتلك عصا سحرية لتغيير هذه الانماط ، بل تحفز .. وتبقى الاستجابات بمقدار حجم وعي هذا الفنان او ذاك .. كيما تكون حصائله في سياق التصريح الجماعي ، بمعنى ، في سياق الجماعية في التوجه ، والحضور التقني الذي يميز الحركة التشكيلية في قطرنا ويطبعها بخصوصية تميزها بين حركات الفن واتجاهاته في العالم ..

وهذا الطموح هو مادة بحث الفنانين الجادين وهمهم المعذب وقلقهم الابداعي ، منذ انتبهوا الى ضرورة ربط المعاصرة بالتراث لتوليد فن عربي ذي سمات بينة .. ومنذ احسوا ضياع الفن الكوزموبوليتي، وتضاده مع الهوية الوطنية والقومية الاصيلة ..

ان خيارات الفنان ، في عهد الثورة ، هي خيارات صعبة لانه يتحتم عليه النهوض بالقرار الحضاري (التاميم – مثلا) الى مستوى مؤشراته ، عالميا .. شريطة ان يحتفظ بعراقيته (عروبيته اساسا !) ..

لذا ففي كل عام ، احتفالي ، لا بد ان يراجع الفنان مؤهلاته ، ويراجع خبراته ومهاراته ، ويجددها باتجاه الاغنى والاعمق اثرا ، والاشمل تعبيرا .. كي يكون فن الثورة بحق ، تصريحا جماعيا على مستوى الداخل ، والخارج .. بل على مستوى المهام الحضارية ، والمجابهة لفنون وثقافات الدول والحضارات المتقدمة ..

فالفنان المعاصر يجابه تحديات كبرى اولها تحدي ماضي العراق حضاريا ، ثم ماضي الثقافة العربية الاسلامية ، خاصة في العصر العباسي .. ، ثم حاضر النهوض الثوري ، وواقع المجتمع العربي وهموم الامة والعصر والعالم .

وازاء ذلك لا بد ان يكرس فنه بتصعيد متوال ومتتابع ، كيما يكون – الحاصل الجمعي للانتاج – اشارة دالة على مستوى النوع الفني العالمي .. وهذا لا يتحقق ان لم يوظف الفنان ادواته وقدراته في اتجاه التصريح الجماعي ، بمعنى ، ان يتحول نتاجه مع نتاج رفاقه ، الى فن ، واعلام ، معاصرين .. عن الانسان والثورة ، والامة ، والوطن ، والقضية ، دون انفصام بين هذه الوحدات .

سكرتير التحرير

والنفسية ان تفسر بدونها طالما لايمكن ان تتم عملية (التوصيل) بغيرها ولايمكن للاسلوب عداها أن يثير الحواس لخلق حوافز المشاركة في تغيير الاشياء والانماط والاتجاهات السائدة نحو مرحلة جديدة تلغيها • ومتى ماعكس العمل الفني الحس الاجتماعي وتمثل صراعات الامة جماليا حققت تلك (الافعال ـ الضرورة ـ التجربة) خصائصها وتعرفها بالعالم • وتاتي بعض التجارب وهي تبعث على الحيرة والتردد دون أن تتسم بالغموض والغرابة والشبحية في خلق الافعال ـ الضرورة ـ او القاء الضوء على المنطقة الداكنة من بقاع الذات الانساني • وما بين فردية الفنان ـ كذات ـ وتقنياته ـ كوسائل فردية تظهر علامات يتقرر في ضوئها وضوح المضمون والشكل باتجاه وضوح الاسلوب وهذا ما فعله فنان مثل (بول سيزان ـ 1839ـ1906) •

بدأت ملامح الفن الحديث تتوضح تجربة فاخرى على مستوى الانجاز الفردي توصلا بتجارب ـ جورج براك ـ بيكاسو ـ وبالاتجاهات التي عكست فيما بعد الحرب الاولى مرحلة الانحطاط والمثالية والصوفية والدادائية والسريالية والتجريدية اللاصورية •

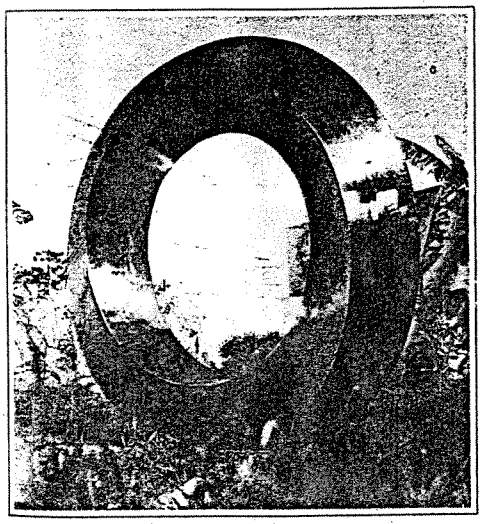
ان مطلع القرن العشرين باتجاهاته الفنية والثقافية ونزعاته الفردية والفوضوية يعكس افول الحالات القديمة بعواملها الثقافية والنفسية والاجتماعية والسياسية في الفترة الواقعة بين اوائل سنوات (القرن العشرين) وفترة الحرب الثانية حيث المجالات التي ظهرت على صعيد الاتجاهات الفردية الشكلية والتي من بينها الاتجاه الوحشي الذي يعتبر هنري ماتيس (1869ـ 1954) دعامته الفكرية المحركة نحو هندسية الاشكال الطبيعية كما انعطفت ملامح الاتجاه التعبيري الالماني الذي يبحث عن هندسية الاشكال الطبيعية إلى التجريدية بوجي من دوتشامب وبيكابيا • ان استمرارية الاشكال الغربية في الاثار الفنية قد تركزت في انتاج المستقبلية الايطالية (اما جماعة الفارس الازرق) فقد طورت الفن المجرد ومنه (كاندنسكي ومارك وكلي وماكي) ثم ظهرت التجريدية في أعمال (كوبين) من النمسا وكوبكا من براك وديلوني ومونديريان من هولندا في حين تزعم مالفيج (1878ـ1935) في روسيا الحركة المتعالية التي ساهمت كثيرا في التجريدية وفي عام ١٩١٦ ظهرت الدادائية كحركة استنباط ساعية الى رفع الحدود بين الفنون وتخطي طبيعتها النوعية • وخلفتها الحركة السريالية في الادب والفن كحركة رافضة لكل التقاليد والاساليب العتيقة ابتدا من عام ١٩١٩ والى فترة نضوجها عام ١٩٢٥ ثم لغاية اقامة معرض السرياليين في باريس عام ١٩٣٨ •

لاشك ان الافكار التي استحدثت في فترة الحربين العالميتين قد وسعت من تعارضها مع الواقع الفكري والاجتماعي السائد وفي مثل هذه الفترة وضمن هذه الاتجاهات الفنية يحدث خلل كبير في التوازن بحيث يستتبع انحلال الثقافة انحطاط اجتماعي وما تلك الموجات الا تعبير عن عصابية الطبقة المحتضرة التي تولي الشكل المطلق اهمية كبرى وهي في نفس الوقت موجات يتقبل بها الفنانون احاجي الوجود ويتعلمون في حياتهم اليومية التسامي عن العجز والانهزامات والتناقضات والحرب •

وفقا للكثير من تلك الاساليب والاتجاهات الفنية التي سادت اوربا فقد تاثر الفنانون العرب خلال دراساتهم في المعاهد والاكاديميات الغربية وعادو معملين بتقنياتها واساليبها بحكم التفاعل والتاثير والتلقين • وكان ينبغي الا يتوقفوا عند التفاعل والتلقين وهم يحددون الاطر التي يتحركون داخلها •

علة الظاهرة اننا ـ بعد ازدهار حضارى عظيم ـ امة عربية تشابهت في حقبها التاريخية الانحطاطية خلال ستة قرون مظلمة توقف العقل العربي خلالها عن الابداع والتغير والتقدم ومرت بفترات سلبية وان اختلفت اثارها الثقافية على مظاهرها ، فهي بالنتيجة متلقية ساكنة لثقافة استعمارية تفاوتت في تاثيراتها وتغلغلها في حركات الفنون التشكيلية من الخليج العربي الى المحيط الهادي • وبحكم انهيار الدولة العثمانية العجوز تم تقسيم مناطق النفوذ بين فرنسا وانكلترا وما نتج عن ذلك من ظواهر متردية وعلل اجتماعية وتخريبية ومحاولة صهر الوجود القومي للامة العربية خلال اللغة ، كان للفن التشكيلي نصيبه من تلك النتائج واخطرها الفكر التجزيئي المرتبط بثقافة وفكر القوي الغازية الاستعمارية وشيوع ظاهرة التوسل لتقنياتها واتجاهاتها الفنية • (والفن المسندى) من تلك الوسائل التي استخدمت في هذا الغزو الثقافي على الرغم من أهمية الفترة التي ساد فيها ذلك النوع من الفن اوربا قرابة الاربعمئة عام باعتباره نتيجة لمظهر من مظاهر عصر النهضة فانه بعيد عن قيم وتقاليد وروح الفنان العربي وبعيد عن مفرداته الاساسية في تعامله مع الحياة ومهما نحمل من اراء مضادة له فانه مظهر بارز في وسائل التعبير الفني في العالم ومازالت هذه الظاهرة قائمة وستظل وليس فيها (خطر كبير) على واقع الحركة التشكيلية العربية المعاصرة اذا استطاع الفنان العربي ان يتفاعل ويندمج ويميز طريقه فيبدع ويضيف •

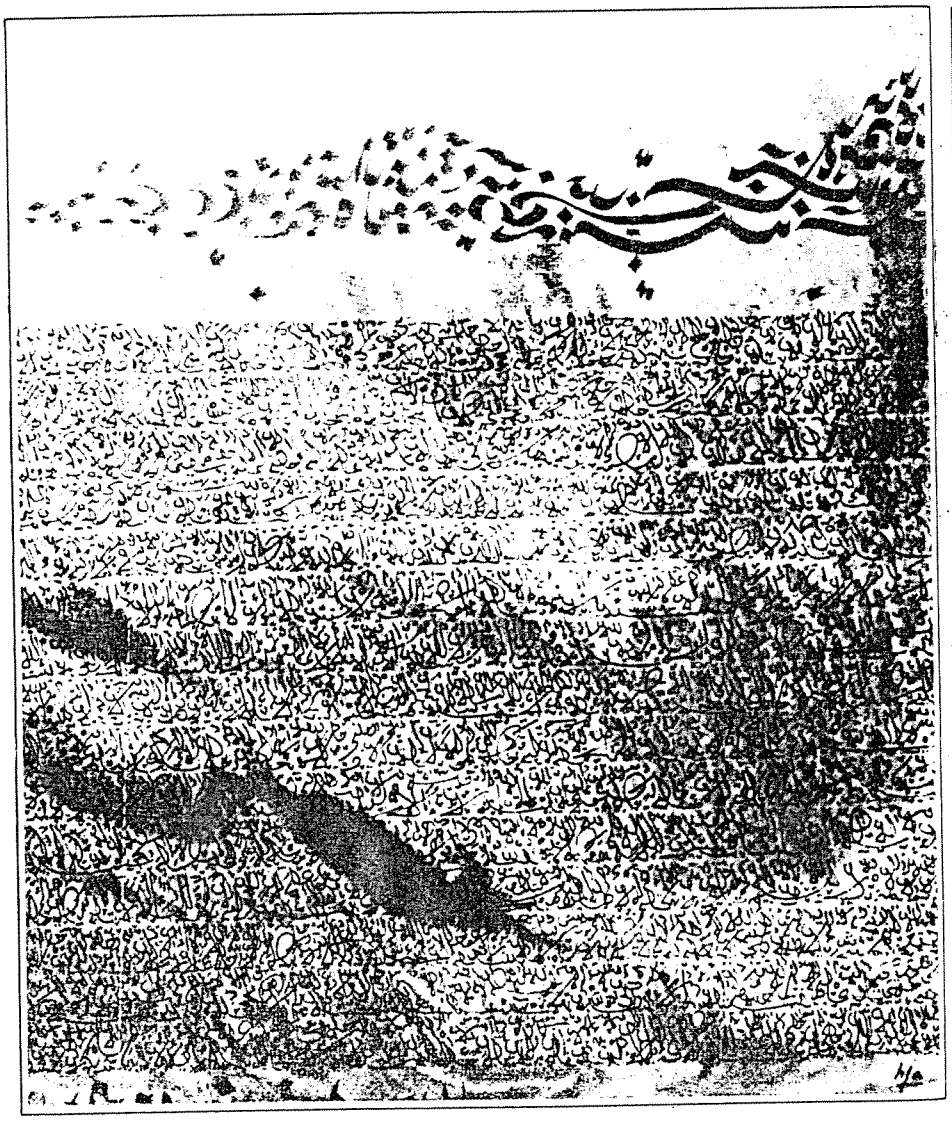
نورد امثلة على تلك الظواهر التي تكاد ان تتشابه في ظروفها ومدلولاتها التاريخية ونتائجها الثقافية وان اختلفت وسائل تطبيقاتها في كل من مصر والمغرب وتونس وليبيا والعراق ولبنان وسوريا والاردن وفلسطين والسودان والكويت والبحرين والسعودية واليمن واقطار الخليج العربي الاخرى بدرجات مختلفة لحداثه عهدها بالفن زمنيا ولكنها تلتقي جميعا من حيث النتائج • من تلك الامثلة ، المؤسسات الفنية التي انشئت في اقطار المغرب العربي كمدرسة الفنون الجميلة في تطوان (شمال المغرب) ومدرسة الفنون الاسلامية هناك والتي تعنى بالحفر على الخشب والطرق على المعادن وعمل الزخارف والقوالب الجبسية وصناعة الخزف وتطويع



مادة الفسيفساء في عمل الموزائيك وصناعة (اللجليز) بطابع متميز • وفي جنوب المغرب في مدينة (مراكش) حيث ساهم الرسام الفرنسي (ماجوريل) بانتشار وسيلة الفن المسندي التمثيلي • اضافة الى ما قامت به ادارة الحماية الفرنسية للفنون من دور في تثبيت الطابع المتخلف للفن في المغرب والترويج للثقافة والفنون الغربية •

ونجد لهذا المظهر شبيها له في الجزائر حينما اسس الفرنسيون مدرسة الفنون الجميلة عام 1920 وبعض المراسم الحرة كمرسم جمعية الفنون الجميلة مساهمة منهم في نشر الفنون

■ محمد خدة ـ الجزائر
■ نجا مهداوي ـ تونس
■ علي مصطفى رمضان ـ ليبيا



الغربية واتجاهاتها واساليبها ومدارسها وطمر معالم الاصالة العربية الاسلامية في الجزائر خلال وسيلة الفن والثقافة .

وفي تونس اسس (لوسيان بواييه) مفتش الآثار عام 1922 مدرسة الفنون الجميلة كما تاسس معهد قرطاج او الصالون التونسي لعرض اللوحات والاعمال الفنية الاجنبية . وتونس شانها شان المغرب والجزائر كانت محطات للفنانين المعروفين امثال (ديلاكروا) وماتيس وكاندنسكي وبول كلي وماكي) . وتنسحب هذه الملاحظة على ليبيا ايضا ابان الاستعمار الايطالي واثر الفنانين الطليان في الاشكال التي كانت تنتجها مدرسة الفنون والصنائع الاسلامية وخاصة الخزفية منها حيث كانت تتسم بطابع استعماري عنصري .

وفي مصر اقيم اول معرض فني بدار الاوبرا سنة 1891 لبعض الفنانين الاجانب الذين اقنعوا فيما بعد الامير يوسف كمال بفكرة انشاء مدرسة الفنون الجميلة عام 1908 وتولى التدريس فيها عدد كبير من الفنانين الايطاليين والفرنسيين وتخرج فيها الرعيل الاول من الفنانين المصريين امثال النحات مامون مختار ويوسف كامل ومحمد حسن وراغب عياد وانطوان حجار وعلي الاهواني وراغب محمد السلام) .

اما الاقطار العربية الاخرى التي درس فنانوها الاوائل في معاهد واكاديميات اوربية وتقنيات غربية فهي لبنان حتى منتصف الاربعينات حيث انشئت الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة كمؤسسة رسمية للتعليم الفني وكذلك اخذ الرواد في العراق دراساتهم الفنية في الخارج ابتداء من عام 1931 الى ان تاسس فرع للرسم في معهد الفنون الجميلة عام 1939 ـ1940 وتنسحب هذه الملاحظة على كل من سوريا والسودان والاردن وفلسطين وسائر اقطار الخليج العربي والجزيرة العربية .

ترتبط هذه الملاحظات بطبيعة الظروف التي نشا فيها الفن التشكيلي الحديث في الوطن العربي وتحولاته واستمراريته صياغة ووسائل وتقنيات وفلسفة . وفي المرحلة المتاخرة عند بواكير الخمسينات طرح عدد من الشباب العربي افكارا جديدة ودعوات قومية وانسانية الى تحدي الذات وتحريك الذهن باتجاه العصر الراهن للتفاعل والاندماج والتمثيل والبحث عن الهوية العربية في الفن ولم تكن تلك الدعوة الى تحدي الذات العربية وحالاتها الملقاة بالماضي مرتكزة الى فهم عميق للتاريخ والى تفسير موضوعي لحركته . بل كانت عواطف صادقة لم ترتكز الى فكر علمي قائد او حركة موحدة ثم سرعان ما تحول هذا النداء الى مسالة وموقف (مثاليين) وفي حدود (كلامية الحضارة) لان نظرة ذلك الجيل المتحمس الى التاريخ لم تتجاوز نفسها وسكونيتها ولم تحدد تصورا موضوعيا للزمن والكينونة التاريخية واولت اهتمامها للاشكال دون المضامين .

الفنانون التشكيليون العرب جزء من شرائح امتهم ولهم عنها مواقف ازاء تفسير ظواهر التاريخ المستمر في ذاكرتهم على الدوام .

لهذا جاءت طبيعة النسيج الفكري المتماسك مع (وحدوية الزمان) ووحدوية التاريخ . ويعود ظهور مثل هذه الغائية الى غياب المنطلق الايدلوجي الذي يحكم مسيرة امتهم ويحلل مرحلتها ويفسر صراعاتها وينظم تصوراتها وطموحاتها ويؤشر اهدافها ويعمل على دمج ذهنية ابنائها بطبيعة العصر وتقنياته وبلور خطط واهداف مؤسساته المستقبلية . من هنا نتواجه مع ذهنية الفنان التشكيلي وازدواجيته ـ بين الغيبية والشهودية ـ بين ارتماء سلفي في احضان التاريخ وبين طبيعة عصر يواجهه كل لحظة ويتحداه بشروطه العلمية والتكنو ذرية .

من هنا يتجسد بشكل اكثر عدة ، التناقض بين عنصر المكان وعنصر الزمان الحضاريين الا ان المسافة التي تتطاول بسرعة هائلة تكمن في عنصر الزمان الحضاري الذي نعاني منه الان في محاولة تكيفنا مع المرحلة التاريخية المحددة التي نسعى الى تجاوزها .

قتيبة... الفنان والطاقة

جبرا ابراهيم جبرا

صعقت عندما جاءني نعيه في الفجر ، لانني كنت أتصوره أبعد الناس عن الموت وأشدهم تمسكا ضده بالحياة . رجل يعيش اربعا وعشرين ساعة في اليوم ، ويود لو ان في اليوم خمسين ساعة . نفيض الحركة منه فيضا ، فلا يعرف أين يوجه الفيض ، حائرا في ذلك مع اصدقائه حتى التعب . وجاء موته تتويجا لهذا العنف منه في تحريك دوامة الحياة ، دوامة اللهفة والصبوة والاحاسيس .

كانت رحلة قتيبة الشيخ نوري ، في خلاصتها ، رحلة طويلة من الخارج الى الداخل : من التامل في مشاهد الناس والطبيعة مع رفاقه من جماعة «الرواد» الى التامل في الاشياء الاقرب والادق ، الى التامل التجريدي الفلسفي ، الى التامل اخيرا في ما هو في دواخل الذات . وفي ذلك التحول المتواصل كله ، كان نبضه الاشد ، دائما ، نبض الانارة والحب .

رأيته حزينا ، ورأيته فرحا ، ولكنني لم اره يوما ساكنا مستسلما . يتلقى كل شيء بحرارة : غضبا ، او نقمة ، او نشوة . ويعطي من نفسه كل شيء بحرارة : غضبا ، او نقمة ، او نشوة . وكانت النشوة أهم الانفعالات جميعا لديه . حتى رسومه الدوائرية ، في معرضه المهم الاول ، التي كان يعقلنها ويمنطقها بحكمة العالم المتروي ، انما كانت دوائر متداخلة او مركبة او مجزاة من نشوته المدومة به أبدا . وراء الصفاء الهندسي ، لواعج مكتومة غير ساكنة . ولئن كانت الدوائر كربات النم ، أو قنوات الاذن ـ كما كان يقول ـ فيرى من خلالها الحياة تتحرك وتصوت رؤية الطبيب ، فانها كانت له محاولة الفنان السيطرة على جنونياته الداخلية ، محاولة المبدع الاطباق على ضواري العواطف في شراك هندسية محسوبة .

وفجاة ، تكسرت الاطر الدائرية ، ودفق الهوج الانساني في ثلاثين او اربعين لوحة ، بعيدا عن كل هندسة وحساب ـ في معرضه الشخصي الثاني . ولم يكن ذلك انقلابا منه على نفسه ، بل امتدادا حتميا لها . نزعته التعبيرية استبدت به ، واكدت على نفسها . كانت الدوامة تتصاعد عموديا ، فاذا بها تتحرك ايضا افقيا . ويتلاشى الفارق بين ما هو ضخم ومرئي ، وبين ما هو مجهري ومحسوس .

ومن كان يحيا في هذه الشدة من العصف الحسي والذهني ، لا محيد له من أن يصطدم يوما بالجدار . واصطدم الفنان ، في معرضه الثالث ، بذلك الجدار الذي يعرفه المبدعون عاجلا أم آجلا ، لانه في زحف مستمر عليهم . وراح يبحث عن شق فيه . عن منفذ منه . عن متسرب لحريته ، لحبه ، لهوسه . وتحول التجريد الى جسد ، والجسد الى جدار ، والجدار الى حيرة وغضب . فكانت صوره ، مجتمعة ، تروي قصة مأساوية ، تتساقط نتفا من عصفه الداخلي .

كان قتيبة من القلائل الذين حققوا ، بشكل مذهل ، تكاملا بين حياتهم وابداعهم . كل حركة منه ، في النهاية ، مهما اشتدت أو اضطربت ، تنسجم مع الحركات الاخرى في دأبه العارم . اذا درس ، تشعب ودقق كثيرا . اذا سافر ، اجتاح كل مدينة يمر بها . واذا أحب احدا ، ملأه خمرا وغناء ورقصا ... كلامه لا ينقطع ، لانه لا يأتي أبدا الى آخر ما عنده للقول . يده في ايماء مستمر : يد الطبيب والجراح ، ويد الرسام والمصور ، ويد العاشق الذي يخشى أن تفوته جارحة من جسد الحياة . وبقي في اقصى الحركة حتى النهاية . علاقاته باصدقائه ، وبالناس الذين حوله ، جزء من ذلك كله . وأعماله الفنية انما هي الشهادة على ذلك جميعا .

النصب

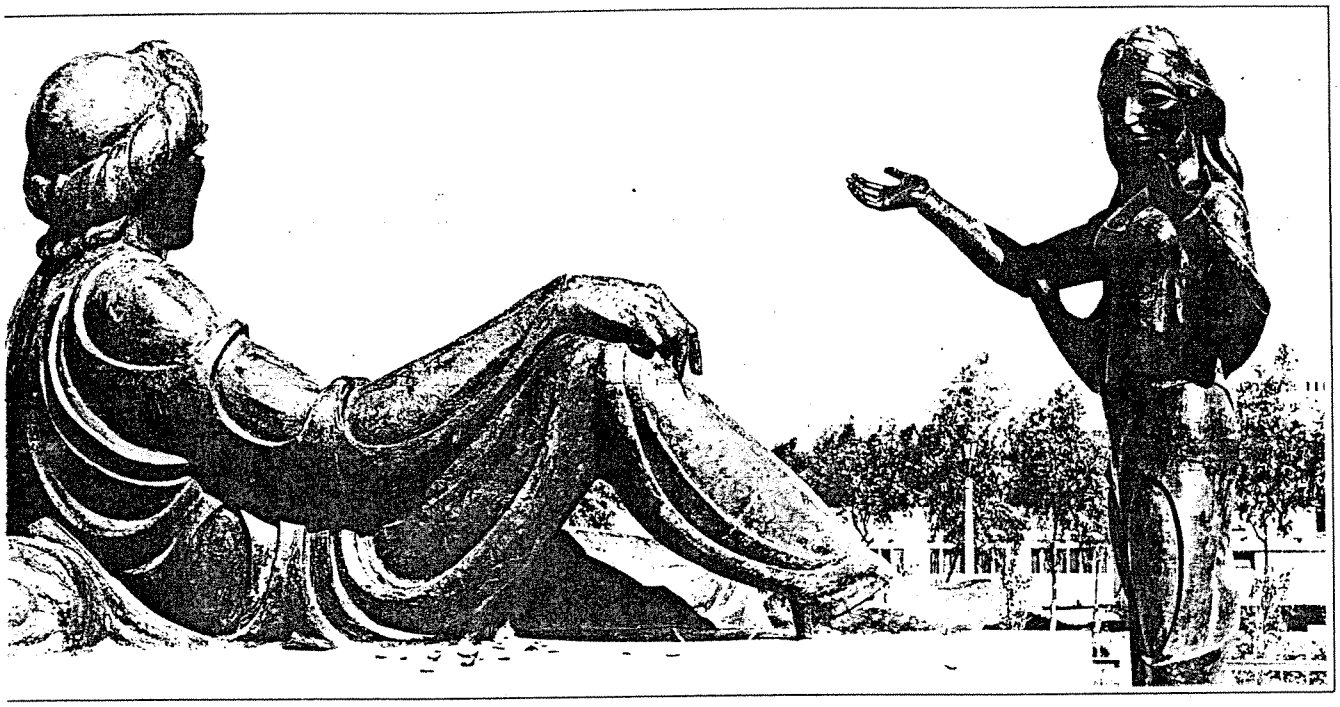
■ د. حيدر كمونة

■ كهرمانة ـ لمحمد غني حكمت

ان النصب التذكارية للقادة الوطنيين الذين خدموا شعبهم ولفنانيه وعلمائه ... والنصب التي تمثل حوادث مؤثرة معينة في تاريخ نضال الشعب على نطاق الوطن العربي او القطر او التاريخ الخاص بالمدينة وكذلك اللوحات التذكارية والكتابات الثورية وغيرها في الشوارع والساحات والمتنزهات والحدائق في مدننا ، هذه كلها عوامل ايجابية وملموسة تبرز وتعزز الفكر الثوري والتحول النوعي في المفاهيم لدى الناس

لذلك فان اقامة هذه المنشات بشكل صحيح في المدينة يكون من المسائل المهمة والخطرة التي تقف امام المتخصصين .

■ شهرزاد وشهريار ـ لمحمد غني حكمت



والتماثيل والمدينة

تجربة القطر في هذا المجال :

اقيمت في الاونة الاخيرة عدة نصب وتماثيل في ساحات وحدائق بغداد وغيرها من المدن ولكن مع الاسف الشديد ان قسما منها لا يرتبط بالاهداف الاجتماعية مثل حكاية الجارية التي صبت الزيت المغلي على الاربعين حرامي في ساحة مفرق الكرادة ببغداد . انني أتساءل هل في هذه الحكاية ما يمجد شيئا من حضارتها ؟ هل فيها شيء ولو عابر عن ثقافة هذا الوادي ؟ لا شيء فيها اللهم الا جو رومانتيكي وهذا وحده لا يبرر ابدا أشغال ساحة من ساحات بغداد به . حيث ان ذلك ان دل على شيء فانما يدل على أننا نتباهى في صب الزيت المغلي على الخارجين على القانون وهذا ما يؤدي الى الاساءة بسمعة الوطن وتاريخه العريق أمام السواح . وكذلك بالنسبة الى النصب التذكاري لشهريار وشهرزاد المقام في شارع أبي نؤس . هل هي حكاية نضال في سبيل التحرر ، هل هي تذكير لنقاش جرى بين شهريار وشهرزاد حول تخلص المرأة في ذلك التاريخ الغابر من عبودية المجتمع ... هل في هذا التمثال ما يوحي بأن شهرزاد تمثل المرأة التي نريدها في هذا العصر وفي هذه المرحلة من تاريخنا .. كلا ابدا انها تظل تحكي قصة ملك مجنون مفترس شاذ حيث أنه كان ينتقي عروسا جديدة في كل ليلة يقيم فيها عرسا باذخا في قصره ، ويقيم أهلها ماتما في بيتهم ، وذلك لان الملك يفترس في كل ليلة فتاة من الرعية ثم يسلم راسها لسيافة عند الفجر . هل في هذه الحكاية المرعبة ما يسر احدا وما يطور ذهنية المواطن في المدينة وتجعله يفكر في الحياة الافضل خاصة ونحن نبني المجتمع الاشتراكي . وان هذا من اولى الاسس التي يعتمد عليها في اقامة الاعمال الفنية في المدينة . هل فكر المسؤولون برأي السواح في مثل هذه النصب عند رجوعهم الى اوطانهم وسمعة الوطن وتاريخه العريق؟ في الحقيقة كان من الواجب علينا عدم نقل هذه الامثلة السيئة في تراثنا الى عصرنا الحاضر لما تحويه من اجواء شديدة الابتذال والتفاهه الجنسية والاجتماعية والتي تستحق ان يهال عليها التراب . وفي اساطير شعوب الارض الاخرى عشرات من امثال هذه الحكايات لايفكر احد بتخليد ما في اذهان الاجيال الصاعدة لانها تتنافى وقيم العصر . اننا يجب ان نخلد ابدا الاحداث المشرقة في تاريخنا وحضارتنا.. ان الاعمال الفنية التي تنتصب تماثيل في مدننا يجب ان نختارها اختيارا دقيقا بحيث يتسامى ويتساوى فيها نواحي الشكل والمضمون وتخدم تطلعاتنا لبناء المجتمع الاشتراكي المتقدم .

اضافة الى ذلك فان اقامة هذه النصب في وسط الساحات الدائرية التي اقيمت في الاساس لغرض تنظيم حركة المرور في المدن يؤدي الى اننا قد تركنا عدد من المتطلبات الاساسية الحديثة في تخطيط المدن لاختيار مواقع النصب وخاصة ظروف حركة المواصلات . ان عدم توفر هذه المتطلبات يؤدي الى الاساءة والابتعاد عن الهدف الاساسي الذي شيد من اجله النصب حيث اننا بذلك قللنا من قيمة ودور التماثيل في فضاء المدينة . فنصب الجارية في مفرق الكرادة والنصب في ساحة النسور وغيرها أصبحت كائنة في وسط خضم من سيول المواصلات ولهذا

■ نصب النسور ـ ليران السعدي

اصبح من العسير الوصول اليها • وان هذه النصب ليس من الممكن رؤيتها دائما وذلك لان انخفاض قاعدتها يؤدي الى ان هياكل السيارات تكون حاجزا طبيعيا دون رؤيتها •

وان النصب ذات الاشكال الشخصية والتي تنتصب عادة في الساحات العامة والتي فيها مرور وحركة مواصلات كثيفة وغزيرة ، ان هذه المسالة يجب ان لا تؤخذ كقضية مسلم بها • ذلك لان وجود هذه التماثيل في مثل هذه الحالة يجعل من الصعب بمكان رؤية التمثال من نقاط قريبة، مما يؤدي بالتالي الى انتقاص الجوانب الفنية لهذه النصب وتبدو قوة التاثير النفسي، والتاثير الاعلامي والدعائي لها ضعيفة على المشاهد • والتي تمثل في النتيجة الهدف الرئيسي لبناء مثل هذه النصب والتماثيل • فعبور المشاهدين الى موقع النصب ، على مستوى حركة المواصلات سيكون بالتاكيد محفوفا بكثير من المخاطر الناجمة بسبب حوادث السيارات المفجعة : وفي احسن الحالات يؤدي هذا العبور الدائم ، وحتى المتقطع منه الى التقليل من قابلية المرور لهذه الساحات ، وعرقلة حركة المواصلات فيها •

وبالامكان الان ملاحظة وجود ممارسة تطبيقية لبناء النصب والتماثيل في الساحات العامة في مدن العالم المختلفة ، قد يعطي انطباعا عموميا بان ذلك يشكل امرا مالوفا وطبيعيا ، صحيح ان الفترة التي اقيمت فيها تلك النصب والتماثيل كانت حركة الناس في داخل المدينة مركزة على استعمال العربات وليس كما هو عليه الان حيث تكاثر استعمال وسائل النقل ، واعتبرت السيارة وسيلة رئيسية لانتقال سكان المدن الحديثة • ومن هذا نجد بان اكثرية النصب صممت اصلا قبل وجود وانتشار وسائط النقل المعاصر بفترة زمنية طويلة • ومن الممكن الان ملاحظة تردي الحالة الفنية والجمالية للنصب والتماثيل الواقعة في الساحات جراء تزايد السيارات باعداد كبيرة ولم ينج من المصير السيء لهذه النصب سوى تلك القطع النحتية ذات الاشكال الرمزية والتعبيرية كاقواس النصر ، والاعمدة والمسلات ذات المقاسات والابعاد الضخمة وفي الساحات الكبيرة نوعا ما •

المقترحات :

1ـ يجب ان تتضمن النصب والتماثيل واللوحات الجدارية محتوى فنيا وفكريا عميقين ، وفي ذات الوقت يكون مفهوما وقريبا من شعور اوساط واسعة من الناس •

2ـ ان القطعة النحتية النصبية تكون لها اهمية كبيرة وذات مردود ايجابي واضح ، عندما تصبح التاثيرات النفسية والدعائية لها موجهة توجيها جيدا نحو المشاهد وهذا يتم عندما تكون شروط رؤية النصب ، وهرمونية القطع النحتية وكذلك موقعه نابعة من طبيعة الادراك البصري للمشاهد ، والتاثير الايجابي لخصائص تنظيم المحيط المعماري والطبيعي اللذين يحيطان به •

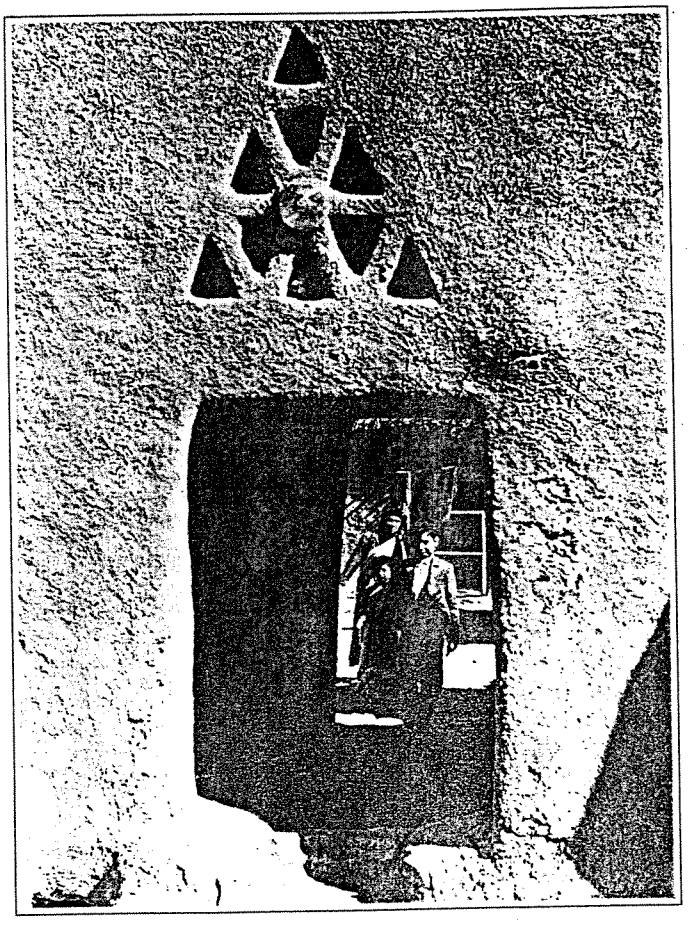
3ـ ان وضع التماثيل في الوقت الحاضر في الساحات ذات المرور الكثيف لا يمكنه ان يعطي النتائج المرجوة ، والاكيدة للاهداف المتعددة الكامنة في فكرة تشييد هذه التماثيل • ولتحقيق غرض ومرامي هذه النصب بصورة جيدة ، فان موقع التمثال يجب ان يكون في الفضاءات التي تكون مخصصة فقط لحركة السابلة او في امكنة تجمع الجماهير الشعبية • وان الاساليب الحديثة لتخطيط الاحياء السكنية تفسح المجال امام المخطط ان يكون فضاءات واسعة ومشجرة في المناطق السكنية (الباركات والمتنزهات والجنينات) وذلك بفضل الاسلوب التخطيطي الحر لاقامة الابنية في الفضاءات وكذلك الفضاءات المشجرة والقريبة من المراكز الاجتماعية والتجارية لتكون اماكن خاصة لحركة السابلة وانها بالضرورة تكون الشروط اللازمة لاقامة التماثيل والنصب واللوحات التذكارية•

4ـ ضرورة ايجاد تعاون مشترك بين عمل المخطط والمعماري والفنان عند اختيار مواقع النصب والتماثيل واللوحات التذكارية حيث ان كلا منها يكمل الاخر في ايجاد فضاءات مريحة ومنسقة في المناطق السكنية مستفيدين من كل ما توصل اليه العلم والتكنولوجيا والفن وما تقدمه الطبيعة من جمال ومناخ صحي • ولذا نؤكد القول انه لا توجد حدود تفصل عمل المخطط والمعماري والفنان عن بعضهم لان التخطيط هو القطاع الاوسع والقاعدة التي ينجز عليها المعماري عمله • فالمعماري لا يمكن ان يحل مشكلة العمارة السكنية او غيرها من الابنية بمعزل عن الموقع الذي يحيط بها •

خصائص وجمالية بيوت الطين

زهير العطية

حظيت البيوت التراثية في المدن العراقية بعناية قيادة الحزب والثورة وعدد من الباحثين وصدرت دراسات موسعة حولها وقد ساعد وجودها في مراكز المدن وما اتصفت به من مستوى عال من الابداع الفني ، على لفت نظر المهتمين. الا انه تجدر الاشارة الى ان هذه البيوت تمثل نهاية مرحلة طويلة من التطور الفني والمعماري ، ولا بد لاستكمال دراستها من الرجوع الى اصولها العريقة . وامامنا طريقان لهذا الهدف الاول الرجوع الى المصادر والحفريات والثاني دراسة البيوت الريفية ومنها بيوت الطين القائمة حاليا ، ولا شك ان كلا الطريقين لازمتين للتوصل الى نتائج موثوقة .



■ مدخل لبيت طين قرب الموصل

اهمية بيوت الطين :

وبصورة عامة يمكن ان تكمن أهمية دراسة بيوت الطين بما يلي :ـ

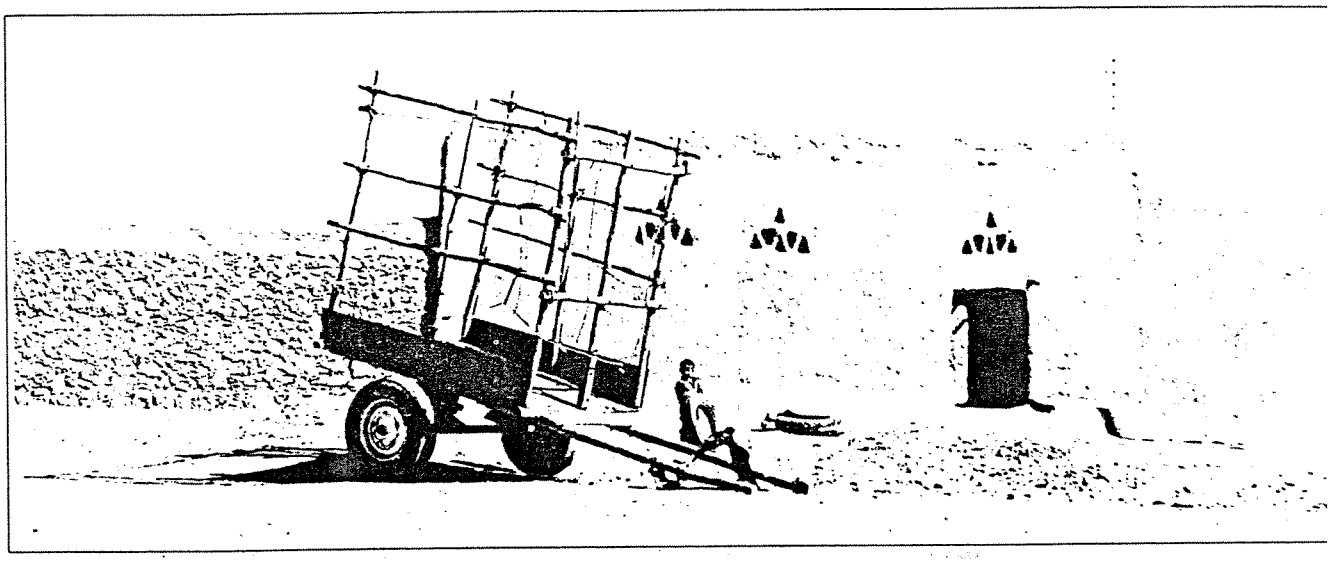
1ـ تشكل بيوت الطين أكبر نسبة بين المساكن الريفية في الوقت الحاضر ودراستها تساعد على تفهم الظروف المعيشية والفنية التي تكشف المجتمع الريفي.

2ـ ان استخدام الطين كمادة أساسية في بناء المساكن كان أكثر شمولا في تاريخ العراق حتى القرن التاسع وبداية القرن العشرين ، بحيث شمل أحياء او مراكز مدنية عبر القطر، وما تزال آثار بيوت مدينة (عانه) وجزيرة (آلوس) على سبيل المثال قائمة شمالا وفي الزبير وابي الخصيب جنوبا. الا ان التطور الاقتصادي والتأثر بنمط العمارة الحديثة قد اوقف تشييد مثل هذه الابنية .

ونلاحظ في حالات معينة انه بالرغم من استخدام الآجر ونمط العمارة الحديثة فانه قد شيدت بعض اجنحة الدار من الطين ، كما هو الحال في دار السيد طالب النقيب في ابي الخصيب ، حيث شيدت اجنحة الخدمة والطبخ من الطين ولا يزال قسم منها قائما حتى الآن (شيدت الدار في مطلع القرن العشرين) .

ومن الامور المهمة مراقبة كيفية انتقال الزخارف المستخدمة في البيوت الطينية الى البيوت التي اصبح الآجر مادتها الاساسية .

3ـ بفضل الخاصية التشكيلية الكامنة في مادة الطين ، وما تتحلى به من خفة في الوزن ومرونة في التكييف والتحوير وسهولة في التحضير ، فقد اصبح بيت الطين بمثابة منحوتة فنية متكاملة تعكس بوضوح شخصية ومزاج صاحب الدار او مشيدها . ويتجلى ذلك بشكل كبير في بعض المناطق التي يحرص



اصحابها على تزيينها بتشكيلات هندسية فطرية قد تعود جذورها الى عناصر في فنون وحضارة وادي الرافدين .

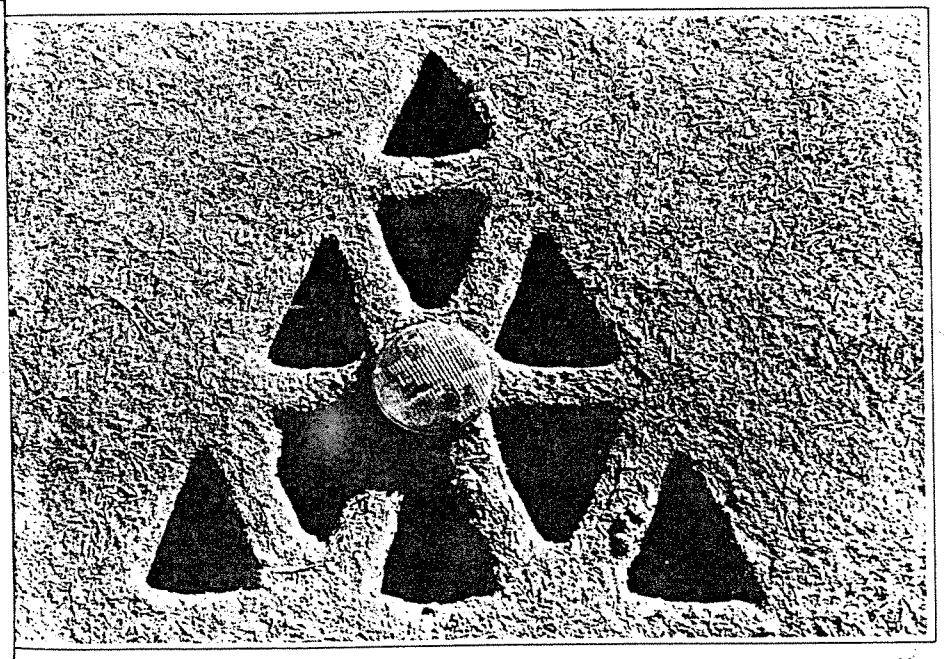
عوامل بلورة بيوت الطين

تتنوع البيوت الريفية تنوعا كبيرا عبر القطر فنجد بيوت الاهوار معتمدة في تكوينها على البردي والقصبو ما يفرضه ذلك من تصميم وتشكيلات فنية متميزة . كما نجد بيوت المناطق الجبلية شمال وشرقي العراق تعتمد الحجر كمادة رئيسية وما يستتبع ذلك من استقامات حادة في تصميم الواجهة والاقسام الداخلية للبناء . الا ان القسم الاعظم من الريف العراقي يقع في مناطق السهول الزراعية وبعض الهضاب المجاورة للمنطقة الجبلية .

وبين هذه الانماط الثلاثة للعمارة الريفية تتدرج انماط اخرى اقل شيوعا .

وللتوصل الى معرفة أعمق الخصائص وجمالية بيوت الطين لا بد من التحدث عن العوامل الاساسية لبلورة بيت الطين ، وهي عوامل ذات صلة وثيقة بأنماط العمارة الريفية الاخرى ، وبشكل اقل بنمط العمارة في المدن الرئيسية . وتتمثل هذه العوامل بما يلي :

1ـ البيئة الطبيعية : من المنطقي ان يستخدم التراب الذي يملأ الارض كمادة أساسية بعد خلطه بالماء والتبن لتكوين المادة الاساسية للبناء ، فالجهد يسير قياسا لنقل الحجر من مناطق نائية . خاصة وان هذه المادة تحقق نتائج طيبة للحد من شدة الحر صيفا وشدة البرد شتاء فهي عازل ممتاز . ولمجابهة الظروف



الجوية الاخرى فقد ضيقت فتحات الشبابيك واستخدمت البواري المصنوعة من البردي واخرى من القصب في بناء السقف لمنع تسرب الامطار .

2ـ البيئة الاجتماعية : تمت عند تصميم البيت مراعاة خصوصية العائلة وتوفير الحماية لها ، لذلك نلاحظ أن للبيت مدخلا خارجيا واحدا وسورا عاليا يحيط بالمبنى وحديقته أو ساحته في الغالب . كما روعيت متطلبات العائلة الاقتصادية فخصصت اماكن للحيوانات ومستودع لحفظ الناتج وفسحة للفعاليات المنزلية والانتاجية في بعض الاحيان ، وبجميع الاحوال يراعى ان يكون موقع البناء في وسط او بقرب الارض الزراعية التي تعمل بها العائلة .

3ـ البيئة الفنية : المجتمع الريفي يميل أكثر من غيره من المجتمعات الى المحافظة على التقاليد ويحرص على مراعاة الانماط السالفة التي قد تعود الى عهود سحيقة في القدم . وتتفاوت مراعاة مشيد بيت الطين

للعناصر الجمالية بين منطقة واخرى • وتستمد التشكيلات الفنية التي تظهر على واجهة البناء وبداخله بالاضافة الى المصادر التراثية الكامنة ، تستمد من المشاهد الطبيعية المحيطة وكذلك من الوحدات الزخرفية الهندسية التي تظهر على الانسجة وبصورة خاصة البسط والازياء المحلية .

وتجدر الاشارة هنا الى ان هذه العوامل هي نفسها التي تقرر بلورة انماط اخرى من الابنية الطينية ونذكر على سبيل المثال قلاع آل سعدون قرب الشعيبة في محافظة البصرة التي شيدت في مطلع القرن العشرين وتعتبر أكبر المباني الطينية الشاخصة في العراق وتتضمن الواحدة منها مساكن ومخازن واسطبلا كبيرا وساحات وسطية عديدة • وتتميز مداخلها باقواس مدببة جميلة • وتنتشر في القطر المقامات الدينية المشيدة من الطين وتمتاز بقبابها الانيقة التي تزين أحيانا بالوان براقة ملفتة للنظر اضافة الى بعض الكتابات والرسوم الفطرية كما نلاحظ وجود أبنية شاهقة الارتفاع تستخدم للحراسة ومنها ما يقتصر على غرفة عليا واحدة للحراسة والقسم الاسفل لخزن المنتوج الزراعي ومنها ما يسمى «المفتول» وهو على شكل غرفة مدورة عالية تقع في زاوية سياج الدار الريفية وتستخدم للحراسة من اللصوص والخصوم • وهناك أيضا «الجلعة» وتستخدم لنفس الغرض الا أنها مربعة الشكل وأكبر وتخصص لحماية مجموعة أكبر من العوائل ، وتتكون من ثلاثة طوابق للقتال والحراسة والجلوس ، وبامكانها أن تسع لما يزيد عن تسعة مقاتلين(1) وتزين مثل هذه الابنية منافذ صغيرة مدورة في الغالب وبروزات تحيط قسمها الاعلى .

مواد البناء وتصميمه

تستمد المواد المستخدمة في البناء من التربة ومن الاجزاء النباتية المتوفرة في المنطقة • وهي :-

1- الطين : وهو التراب المخلوط بالماء ثم يمزج بالتبن لتحقيق التماسك • ويخمر الطين لعدة أيام.

2- التبن : ويستحصل نتيجة سحق ساق الحنطة أو الشعير في الغالب ، لافرازه عن الحبوب ، ويستخدم كذلك اليوه وهو الساق المسحوقة لفصل بذور الشلب • ان عدم استخدام التبن أو اليوه يؤدي الى تشقق البناء وسقوطه المبكر .

3- القصب والبردي : ويشق ويسوى لحياكة البواري وتستخدم البواري أو وحدات القصب في تكسية السقوف أحيانا لتقويتها ومنع تسرب المطر.

4- الخشب : تستخدم سيقان الاشجار للسقوف ، ويفضل التوت لمتانتها ، اما سيقان الفوغ فتمتاز بجمالها واستقامتها • ويستخدم كذلك جذع النخيل بعد شقه الى ثلاثة أقسام أو أكثر لنفس الغرض(2) .

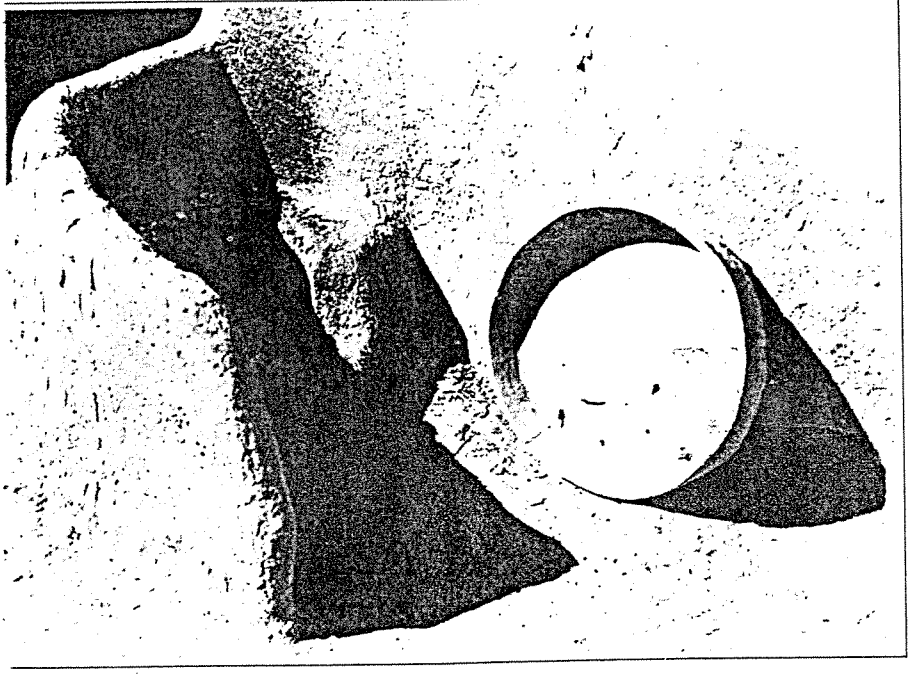
وفيما يتعلق ببيت الطين فمن الصعب تحديد مواصفات موحدة تجمع هذه البيوت • اذ يتقرر تصميمها وتحديد مرافقها حسب الحاجة الآنية والظروف التي تحيط بالعائلة الواحدة • الا انه يمكن تقسيمها بصورة عامة الى نمط المجمع السكني ونمط العائلة الصغيرة • ويتميز نمط المجمع السكني بمساحته الكبيرة المحاطة بسور ذي مدخل واحد يضم وحدات لسكنى أكثر من وحدة عائلية واحدة ومكانا للضيافة ومخزنا للحبوب أو المنتوج الزراعي وماوى مسقف للحيوانات وساحة داخلية كبيرة للاغراض الانتاجية والمنزلية • والنمط الآخر يتصف باختصار مرافقه لسد حاجة العائلة الصغيرة ويستعان للاغراض المنزلية والانتاجية بفسحة خارجية تحاط بسياج بسيط .

وفي الغالب يلاحظ أن أكثر غرف البيت تتجه نحو الشمال لتلقي الريح الباردة صيفا ولاتقاء ريح الشرق الباردة شتاء وتجنب حدة الشمس صيفا قدر الامكان.

الجوانب التشكيلية في البيت

تتحقق اللمسات التشكيلية في جوانب عدة من بيوت الطين ، في الواجهة الخارجية ، في الغرف

التتمة على صفحة 34



المعرض السادس للفنانين

العرب في الكويت

نوري الراوي

ناثر حسني ـ سوريا

حسن محمد شريف ـ دولة الامارات

زياد دلول ـ سوريا

حين يتحقق الانسجام في الحركة المتبادلة بين الفكر والاحساس بالاثر الفني ، تصبح احكامنا على الآثار الفنية التي قدمت في معرض ما ، قريبة الى الصواب بمقدار ما تحمل تلك الاحكام من موضوعية في النظر والتقييم .

ولعل نظراتنا في المعرض السادس للفنانين التشكليين العرب في الكويت ، هي نظرات كانت قد تشكلت عبر مترددات وحوارات سريعة مع تلك الاعمال ، نقول ، ان تلك النظرات لايمكن ان تدخل في اطار الاحكام الموضوعية التي هي مهمة النقد والناقد على السواء .

لمحية بعض الشيء هي هذه الخواطر التي نسجلها هنا ، لانملك قدرة الكشف عن اصالة كثير من تلك الاعمال بمجرد الاعتماد على خبرتنا الذاتية المشبعة بالتامل في الاثار الفنية ذاتها ، ذلك لاننا نفتقر الى توفر ركن اساس من اركان النقد الفني ، وهو دراسة شخصية الفنان او الوقوف على طريقة احساسة في الأداء ، أو تاريخه السيكولوجي . فهل تتيسر لنا مثل هذه الفرصة في النظر والتواصل الروحي والتامل ثم الخروج من ذلك بموازنة عادلة او قريبة الى الصواب ؟ .. اظن ان ذلك يحتاج الى دراسة مستفيضة تتناول اسس هذا الملتقى وطبيعته ، كما تتناول مكاسبه واخطاءه واخفاقاته التي تنجم عن قيامه كل عامين ، وبالتالي طبيعة الاعمال الفنية التي تقدم فيه باعتباره سوق عكاظ جديد للفن ، او ساحة تشكيل عصري يطرح فيها الصدف والعقيق والنوى دفعة واحدة !..

ابرز مايحمله هذا المعرض من اثر على فن التشكيل العربي ، هو الفرصة التي يتيحها لاشد الاعمال تناقضا وتباين مستويات فنية ان تجمع في معرض واحد ، وان تلتقى لالتتجاور وتتحاور بل لتتنافر وتتعارض وتحمل كل منها هموم الاخرى ومشاكلها .

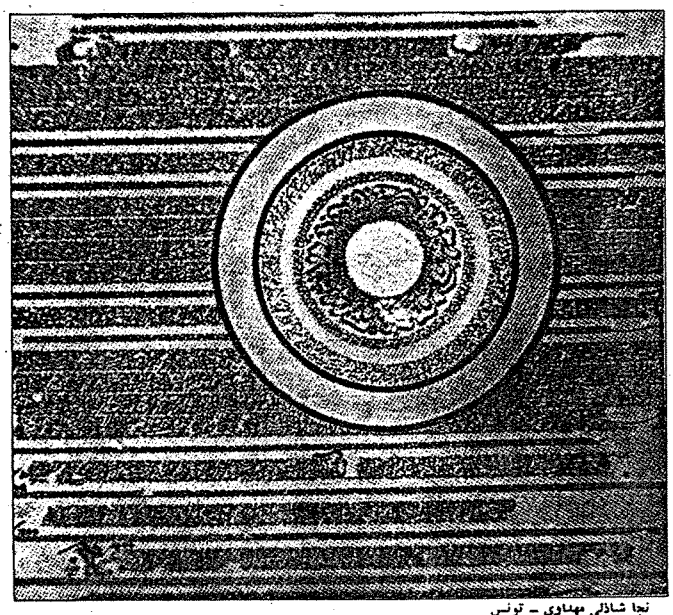
ما من شك في ان الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ، كانت تطمح الى موسقة الحضارة الحديثة عربيا ، وهو طموح مشروع يقتضي منا جميعا ان نباركه وان نسنده ونرعاه . ولكن حصيلة هذه التجربة التي امتدت اثنتي عشرة سنة على ارض الكويت الشقيق ، قد اسفرت عن ضمور الشعور بمسؤولية المشاركة الصادقة لبعض الاقطار العربية المساهمة ، ووصل الامر بالبعض الاخر الى تسجيل اسمائها في سجل حضور غابت عنه فعلا بالشكل وبالمضمون معا . وانا هنا لا أريد ان اخوض في اسباب هذا التخلف ، ولكني ارجع معظم هذا القصور الى افتقار بعض الاقطار العربية الى وجود المؤسسات الفنية الكفوءة التي تضطلع بمثل هذه المهمات وتقوم بها بجدارة من يعرف عظم المسؤولية التي تترتب عليها . ولعل النهوض بمثل هذه المهمة الخطرة ، يتطلب توفير الظروف والاجواء والعناصر والامكانات المناسبة ، بل وكل الافضليات التي تتطلبها عملية كهذه تتميز بجانبها الثقافي ، وتتفوق بخصوصيتها العربية المشتركة ، ونتائجها الاعلامية العميقة الاثر على النطاق العربي .

والواقع ، ان الانماط والاساليب والمحاولات التشكيلية المختلفة قد وجدت لها مكانا في هذا المعرض الذي لم يخضع لقوانين الانتخاب النقدي ، وانما تشكل تلقائيا مما قدمته المشاركات العربية من اعمال ترى انها اجدر بملء الفراغ من غياب تعتقد انه الخلل بعينه .

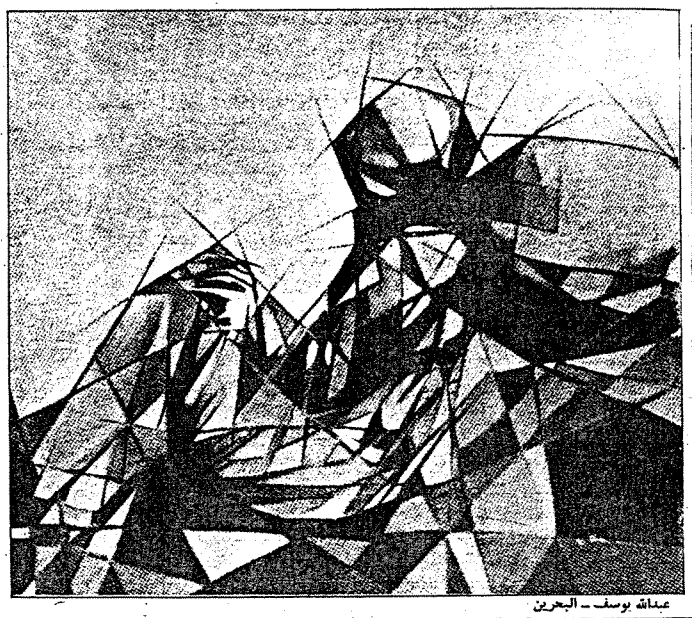
ولعلنا هنا لا نغفل مسالة هامة تتعلق بجوهر المشاركة وحدودها الطبيعية وتباينات المساهمين فيها ، فقد نجد (مثلا) ان قطرا بعينه يساهم باعمال فنان واحد يعتبره فرس الرهان او هو في الحقيقة كذلك ، كما نجد أن قطرا آخر يمتص حروف الاسماء اللامعة في حركته الفنية ويرسل الى المعرض من واتته الفرصة من الفنانين كي يحمل اية لوحة باقية في

التتمة على صفحة 26 ـ 27

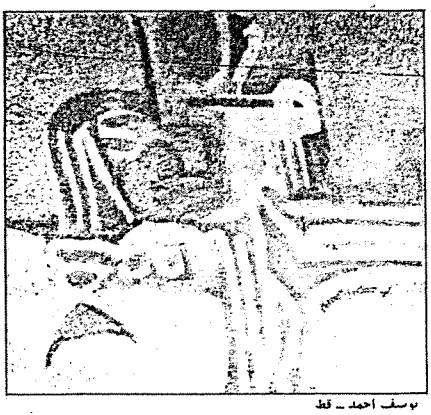
التشكيليين



نجا شاذلي مهداوي ـ تونس



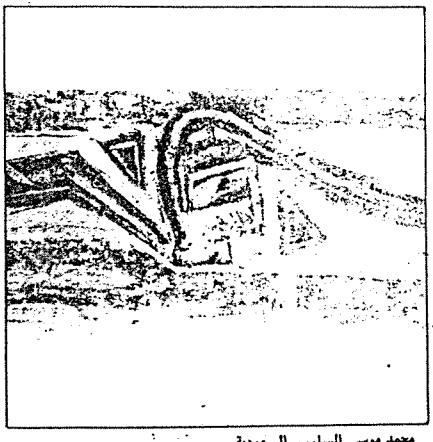
عبدالله يوسف ـ البحرين



يوسف احمد ـ قط

كابل بركات ـ البحرين

عبدالحميد سعيد بعلبكي ـ لبنان



محمد موسى السليم ـ السعودية

احمد عبدالله المقلوث ـ السعودية

الثورة والفنانون الشباب

ساهمت الثورة بشكل جدي وفعال في عملية صياغة اجواء خلاقة انعكست في كل ميادين مجتمعنا ومنها ميدان الفن التشكيلي على وجه الخصوص وازاء حالة تقييم دور الفنان التاريخية المتمثلة بمقولة السيد النائب :

(الفنان كالسياسي كلاهما يساهم في صنع الحياة) فان فناننا الشباب مطالبون باداء دورهم الكامل والواعي في عملية التغيير الشاملة .. باعتبارهم القدرة والقدوة الواعدة المؤمنة والمتسلحة بفكر (البعث القائد) والمنطلقة منه .

وان اتفقنا - جدلا - على ان شبابنا قد اعطوا الا انهم - وهذا امر قاطع - لم يعطوا ما لديهم وهو كثير اذن ما المطلوب منهم ؟

العديد من التساؤلات التي طرحناها او طرحت نفسها .. كانت موضوع ندوة (الرواق) مع مجموعة من فنانينا الشباب :

الرواق : نرى بان القضية الاساسية التي يجب تناولها في بدء الندوة هو تحديد ملامح ودور الشباب في حركة التشكيل العراقي ضمن معطيات الثورة . محمد تعبان : طالب بمراجعة تاريخ الفن العراقي .. الذي ادى الى بروز الاتجاهات والموجات على صعيد العمل ذاته او على صعيد الوعي الاجتماعي الشامل. وقسم هذه الاتجاهات الى اتجاهات اساسية مثلتها (جماعة الفن الحديث) و (جماعة الرؤيا الجديدة)وقد اتسمت هذه الاتجاهات - حسب رأيه . بطغيان عامل التنفيذ على عامل الفكر .

وتطرق الى وضع الفن التشكيلي بعد 17 تموز المجيدة والذي تم دعمه بمناخات وظروف ايجابية جديدة.. اضافة الى استمرار ارتباط هذا الفن بالامتدادات السابقة .. التي كان لها الدور الواضح في ارساء الاطار المتقدم لايديولوجية التشكيل العراقي - دعوة جواد سليم - واوضح دور الثورة في تطوير الفن العراقي . هذا الدور الذي شخص وحدد ما للفن من اهمية في مسيرة التحولات الاجتماعية ومن ثم في التفاعل مع الاتجاهات المعاصرة والدليل على ماتوصل اليه فناننا من نتائج وما حققه من مستويات في تحقيق تفاعل جاء بين الانجاز الثوري المتمثل في العمل الفني ذاته وبين التزام فناننا تجاه قضايا امته وشعبه ورسالته بعد ذلك تطرق الى تقسيمات الاتجاهات السائدة في الفن التشكيلي مقسما اياها الى (استهلاكية) و (شابة) و (ملتزمة) .

وبالنسبة للاتجاه الثاني يرى انه على الرغم من بروز فنانيين معنيين ساهموا في معارض عديدة فان ملامح هذا الاتجاه لازالت في طور التكوين بسبب عدم وجود التفاعل المطلوب الذي يؤدي الى خلق تجمع فعلي .

هذا ويوضح - محمد تعبان - بان بعض الفنانين يمثلون بكل جدارة اتجاها طليعيا في الفن العراقي من الشباب . وان هذا الاتجاه الذي يمثله هؤلاء الشباب ما زال بحاجة الى تطوير والى معالجات جديدة .

وانتقد - قصور وتخلف النحت العراقي واصفا اياه بانه ذو طابع استهلاكي وتزييني (وعاجز عن مواكبة المرحلة والتحولات الثورية) واستعرض واقع الكرافيك داعيا الى تجذيره في صلب بيئتنا كما دعا الى التعمق بدراسة التاريخ وصولا الى الاتجاه القومي المعاصر .

ليث فتاح (نحات) : تحدث عن تجارب الفنانيين

محمد تعبان

ليث فتاح

الشباب مؤكدا بانها ستاخذ موقعها الصحيح ، وتطرق الى النحت الذي يرى بانه عامل تطور مرهون بما سيخصص له من امكانات ودعم مادي.

وبالنسبة لمعالجة مشكلات الشباب اوجزها بطريقة طرح الاسلوب والموضوع الذي يهمهم وبهذا يقول : استطيع القول انه ليس لدينا نحن الشباب خلفية عميقة عدا اعمال جواد سليم

هاشم علي : يعتبر ان ما قدمه الفنانون الشباب قليل جدا وخاصة بالنسبة للنحت اما الرسم او الكرافيك فقد ظهرت اسماء لا باس بها ، ومن معاناة الشباب فانه يحددها بعدم وجود المشاغل والوقت والمادة ، ومع ذلك فان الرسامين استمروا في تقديم نتاجاتهم التي اثارت (انتباه الفنانين الكبار) وبالنسبة للاتهام القائل بقصور الشباب اوضح ان المطلوب هو (جمع شمل) الشباب ضمن نطاق جماعي واشار الى انه (لم يظهر اي تجمع خلال السنوات الماضية) ونفى تهمة الضعف الملقاة على عاتق الشباب واضاف انه (لابد من اختيار النماذج المبدعة للشباب لدعم مشاركتهم) .

سعدي جواد : اعتبر مساهمات الشباب في المعارض

الفنان كالسياسي كلاهما يساهم في صنع الحياة بصيغ متقدمة

« صدام حسين »

الجماعية على وجه الخصوص (فرصة حقيقية منحت لهم للوقوف الى جانب الفنانين الكبار) لا من اجل المشاركة وانما لجودة الاعمال التي قدموها الا انه ينوه الى ان الشباب أو بعضهم (قد وقع في اخطاء كثيرة منها الاهتمام بالشكل على حساب المضمون في العمل الفني . ثم يتناول باسهاب رغبة الشباب في البحث عن الجديد وقال بما معناه ان المضمون قضية لابد من الاهتمام بها ولابد من ايجاد صيغة واعية للتفاعل بين الشكل والمضمون من اجل ارساء دعائم (المدرسة القومية) في الفن

عبدالرزاق ياسر : بدا حديثه ناقدا النقد الذي يستند على تعميم مستوى بعض اعمال الشباب على أعمال كل الشباب ؟ وانتقد الشباب الذين لا يهمهم سوى (أن لا تسقط أسماؤهم من الدليل) والدليل ان مستوى ما يشاركون به مرسوم من فترة زمنية ويتساءل اين المعالجة ؟

اين المتغيرات ؟ اين مظاهر تفاعلهم مع حركة الثورة ؟

وتحدث عن مسالة البحث عن الاسلوب الخاص وقرب امثلة على ذلك للتاكيد على ان الاسلوب الخاص

عبدالرزاق ياسر

سهيل الهنداوي

لا يعني أن تتحول أعمال أي فنان الى كلاشن متماثلة أو متكررة .

سهيل الهنداوي (نحات): يرفض تقسيم الفن على اساس مرحلة الشباب او الكهول . لانه يرى بان (الفن) هو الروح (واسهب في تناول قضايا النحت والنحاتين وطالب باعادة النظر في طريقة القبول باكاديمية ومعهد الفنون الجميلة وحتى بالكادر التدريبي .. لتحقيق (نتائج جيدة) وانهى حديثه بالسؤال التالي : لماذا النحت العراقي في الفترة الاخيرة .. لم يعط دوره المطلوب منه ؟

ليث فتاح: ربط بين وضع أقسام النحت في الاكاديمية والمعهد بطموحات النحات واوضح انه بعض النحاتين تتوفر لديهم (ظروف موضوعية) اما البعض الاخر فمعاناتهم اكثر من قاسية

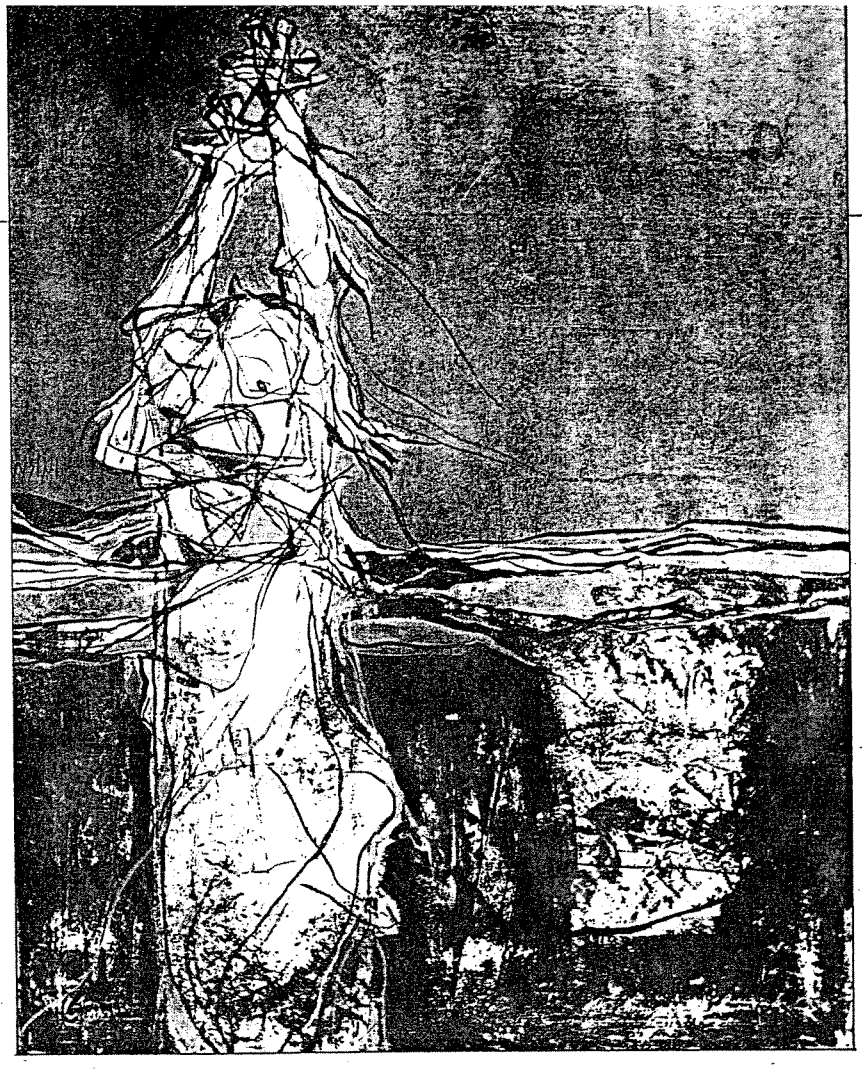
عبد الرزاق ياسر : يوجز اوضاع النحاتين الانتاجية بمبدا المنافسة والتكليف ويشير الى (ان المنافسة الشريفة بين الفنانين قد غابت) ولا غرابة اذا وجدنا وهذا رايه ايضا ان العمل الردي، هو الذي سيفوز في النهاية بل ان الفنانين الذين يتم تكليفهم بشكل دائم لا يتجاوزون الثلاثة او الاربعة اشخاص. اما الشباب فنادرا ما ياخذ الواحد منهم حقه ثم ان الفنانين الشباب يعانون اصلا من عدم توفر المكان والامكانات اللازمة للنحت .

الرواق : مبدا التكليف وارد وصحيح والدليل ان – سهيل – مثلا كلف من قبل امانة العاصمة لعمل جدارية التاميم .. وعمله هو الذي اثبت جدارته ، وبراينا أن الفرصة مفتوحة امام شبابنا لاثبات وجودهم سواء من خلال المعارض او التجمعات .

ليث فتاح : على الرغم من تاكيده على ايجابيات التكليف يرى بان التكليف من جهة اخرى له سلبياته ولمعالجة هذه السلبيات يقترح اعتماد طريقة المسابقات لتحقيق الغرض المنشود .

عبدالرزاق ياسر : ايد ليث فتاح في حديثه معتبرا المسابقات (ظاهرة صحيحة ويمكن ان تفرز اسماء جديدة لا تتاح لها فرص مماثلة بل هي ظاهرة ايجابية) ووجه حديثه الى الفنانين الكبار (الاعتزاز بالنفس واستصغار الاخرين هذه هي الظواهر التي يلتزم بها ويدافع عنها الفنانون الذين يلتزمون بمبدا التكليف)

سعدي جواد



الرواق : الى اي مدى استطاع الفنان الشاب بلورة قضية اساسية تتعلق بتحول حدث في العراق او في الوطن العربي بعد ثورة 17 تموز المجيدة ؟

محمد تعبان : استعرض مشكلات الفن العالمية من خلال رؤية المدرسة الانطباعية • وروح الصراع لدى العديد من الفنانين وتطرق الى الاتجاه الذي لم يواكب تطور العمل الفني ولم يستجب لواقع المجتمع بسبب هيمنة الروح التقليدية •• متوصلا الى نتيجة مؤداها بان (الفن الغربي عموما هو فن استهلاكي يصحبه او يقترن به الاضمحلال) وبالنسبة للشباب يرى بانه يجب خلق تفكير ورؤية معينه • وعلى الشباب ان يقوم بهذه المهمة واعتبر هذه المهمة ليست بالسهلة او الهينة الا انه لا يراها بالمستحيلة ونوه الى اهمية وجود تفاعل بين الفنانين الشباب وأضاف الى ان هناك قصورا على مستوى البحث (لاننا كشباب هذه هي فرصتنا لايجاد تجانس في ارائنا) واوضح ان امام الشباب واجبا مهما وهو ايجاد مفاتيح الحل لمشكلة تحديد ملامح الفن العربي ونمط هذا الاتجاه من خلال فكر الحزب وتفاعلنا واستيعابنا لمضامين هذا الفكر الخلاق والقائد ، بغية خلق تفاعل ايديلوجي ناهض ووعي عربي مقتدر على مستوى الانجاز واشار الى ان البدايات المنهجية كافة بدات مثل هذه البدايات التجمعية وختم حديثه بالقول : هناك اكثر من فرصة يمكن مناقشتها ومراجعة انفسنا والتجارب السابقة وامامنا بعد ذلك مهمة (بلورة الاتجاه الديناميكي وبلورة الاتجاه المتجدد في الفن العراقي)

الرواق : لنكن صريحين بالنسبة لمشكلات الفنانين الشباب • هل مشكلاتهم هي مشكلات حقيقية ام ان هناك قصورا في ثقافتهم وفي وعيهم الفكري والفني ايضا • مشكلات تتعلق بالشباب نفسه بتطوير وعيه ورؤيته للحاضر والمستقبل فهذه المشكلة عندما تطرح

لابد ان تناقش

عبدالرزاق ياسر : اكد على عامل الثقافة واشار الى ان اغلب اعمال الشباب الفنية هي اعمال غير ناضجة او لم تصل الى المستوى الجيد والى ان استعمال الرموز من قبلهم جاء بشكل غير متطابق مع مستلزمات واقع التقدم والمعاناة الاصيلة واسهب في الحديث عن دور النقد الفني باعتباره عاملا مهما في كشف وتحديد المسائل المتعلقة بالفن ودوره الاجتماعي والثقافي وبين تصوره لوظائف النقد التي يجدها بانها تتعدى الملاحظات العامة !

الرواق : هل هناك تعقيب على مشكلة اتهام الشباب؟

سهيل : يجد بان تهيئة الظرف الموضوعي سيؤدي الى تغيير اسلوب عمل الفنان ويطالب بتوفير الامكانات والاجواء المناسبة كي يتمكن الشباب وبحق من اعطاء الانتاج الجيد •

الرواق : الفنان العراقي في المرحلة السابقة والذي وصل الى مرحلة الابداع في عمله الفني لم تكن لديه الظروف الفنية الملائمة مثلما توفرت لكم الان ومع ذلك فقد قدم الفنان الرائد لوحات فنية جيدة ووصل الى مرحلة طيبة من النضج الفني •

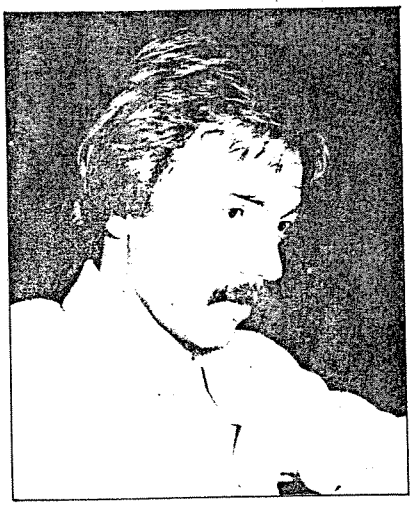
سهيل الهنداوي : يجد بان الادانة كانت مرتكزة على فن النحت لظروفه العملية الصعبة •

هاشم حنون : يفرق بين الادانات • فيرى بعضها

صحيحة والآخر غير صحيح وسبب مشاكلات الشباب يلخصه بعدم وجود تجمع ، واشار الى ما يمكن ان يؤديه النقد في تشخيص وتقويم أعمال الشباب بشكل جيد واضاف : السابقون اتيحت لهم الفرص للدراسة في الخارج والاطلاع المباشر ونحن عاصرنا الحركة التشكيلية في قطرنا فقط .. ونتابع تطور هذه الحركة بل ونشارك فيها من خلال وعينا السياسي والاجتماعي ، والادانة هذه للاسف ليست خاصة بنا نحن التشكيليين الشباب بل حتى الادباء ؟

الرواق : هذا الكلام يجرنا للحديث عن كيفية تعبيركم عن معطيات الثورة من خلال عملكم الفني؟

محمد تعبان : يرى بانه يوجد اتحاد وتفاعل في الفكر لدى الشباب كما ويجد بان الفنان على الرغم من عفوية كيانه فانه يرتبط بمجتمعه ومتفاعل مع كل تجارب الحياة والسؤال الذي طرحتموه لا يوجه الينا نحن الشباب وانما يجب ان يوجه الى الحركة التشكيلية في العراق ، والمشكلة الرئيسية بالنسبة للشباب ـ حسب تصوره ـ هي كيفية ترجمة الموقف الثوري الى فعل حقيقي على مستوى اللوحة وليس بمعزل عن العالم وعندهم ـ اي الشباب ـ لا يوجد انفصال عن المثل العليا لمراحل تطور العمل الفني . ومن خلال استعراضنا للمنجزات التي استطاع الفنان تحقيقها في مستوى التفاعل مع الانجازات الثورية على مستوى التقنيات وعلى مستوى تحديث العمل الفني ما يزال هناك قصور وابطاء عند حدود معينة .. فالفنان بشكل عام والشباب بشكل خاص مطالبون بالعمل على تاسيس الفن القومي وان كانوا يعانون من قصر التجربة الفنية لديهم .. الا ان محاولاتهم لم تخل من اجادة ، وبتفاعل الشباب مع بعض بالامكان عندئذ تاسيس مدرسة طليعية للفن



■ هشام علي

العربي .. باعتبار الفن العراقي بخصوصيته يعتبر نموذجا رائدا للفن القومي المعاصر .

ليث فتاح : يرى بان الفنان الشاب يدرك دوره تجاه الثورة، والمشكلة هي كيفية ترجمة ذلك على مستوى العمل . كما أن هناك انسجاما كاملا بين رؤية الشباب وما مطلوب منهم . بغية استخلاص فكر الحزب وترجمته بالشكل الجيد . هذا الفكر الذي يؤكد على قوميته وعلى نضاليته الانسانية واستلهامه للماضي والحاضر من أجل المستقبل الموحد .. اضافة الى ذلك يدرك كل الظروف التي نعيش بها او التي تحتاطنا . .

هاشم حنون : يجد بان ما اعطاه الفنان تجاه الثورة قليل جدا قياسا لما اعطته الثورة اليه .

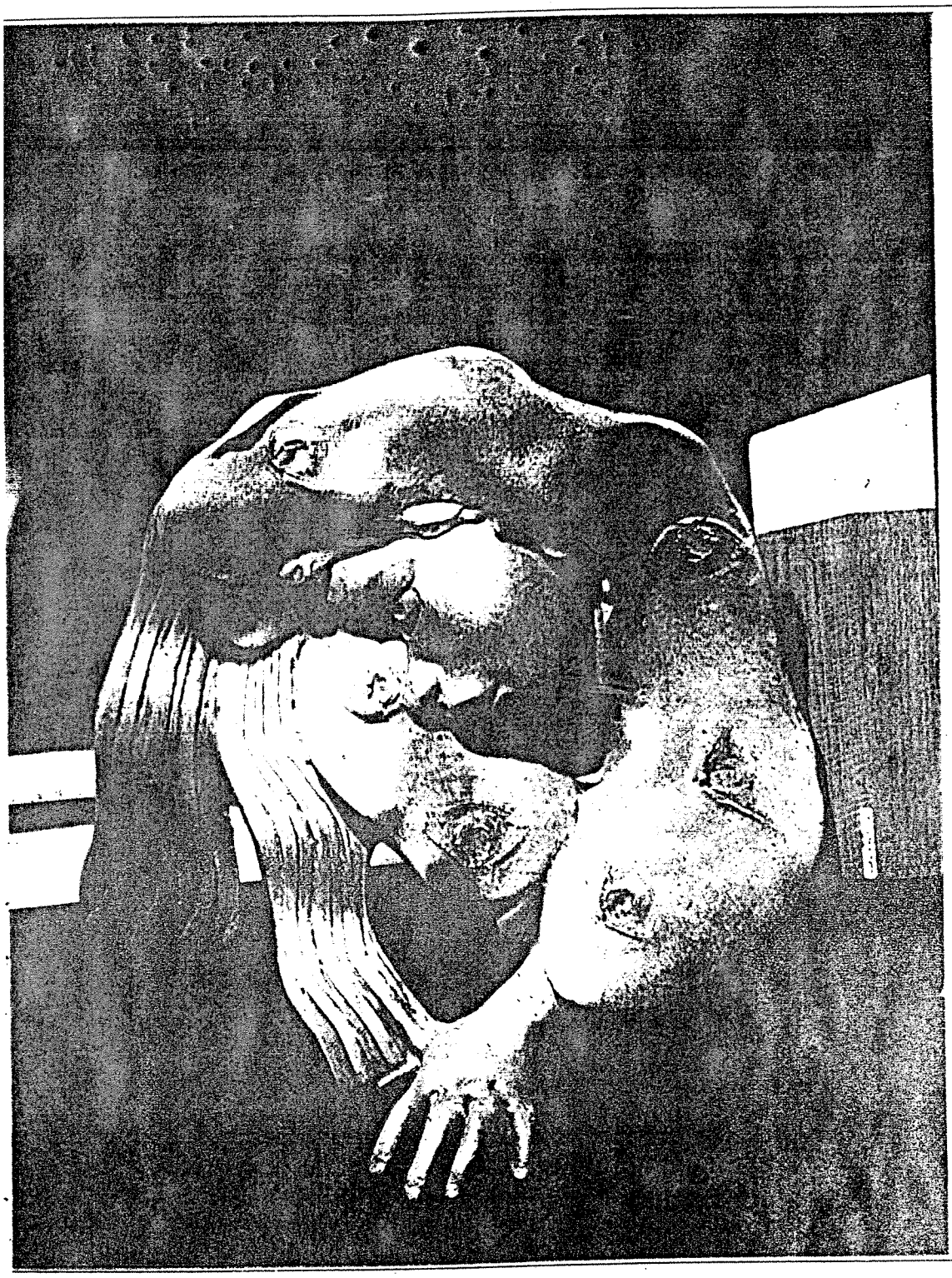
سامي داود : يعتبر مسالة استيعاب مفهوم فكر الحزب القائد مسالة اساسية واستلهام التراث وتوظيفه بشكل معاصر ضرورة في صياغة شكل ومضمون العمل الفني للحصول على ما نطمح اليه .

عبدالرزاق ياسر : يشير الى البعد الواسع بين ما يطرحه الفنان وبين فهمه لعملية التغيير لذلك نجد ان ما يطرحه الفنان ضمن هذه العملية لا يخرج عن اطار الشكل الاعلاني ولهذا نجد ان اغلب انجازات الثورة لم يتطرق اليها الفنان بشكل عميق .

الرواق : شكرا

■ عزام البزاز
■ نهضة الامة العربية ـ مقبل جرجيس
■ محو الامية ـ كاظم مرتضه

◆ ال
◆ ف
◆ أم



◆ الشهيد ـ لهاشم حنون
◆ فـدائي ـ لماهود أحمد
◆ أمومـة ـ لصباح فخر الدين

مشكلات اللوحة وافاق

كان لتجمع الفنانين العراقيين منذ سنوات ، دور مهم ببلورة مشروع لوحدة الفنانين العرب . نرى ذلك من خلال معرض الواسطي ، ومعرض السنتين العربي الاول . ومن خلال الفعاليات الاخرى . واخيرا باتي ميثاق العمل القومي المشترك بين القطرين العراقي والسوري ليعمق هذا المنطلق ويدفع به الى مزيد من الانجازات العملية المشتركة على طريق الوحدة فقد اقيم على قاعة جمعية المعلمين العراقيين معرض استجابة احتوى على اعمال الفنانين السوريين تحت شعار «معرض تحية الى الميثاق» شارك في المعرض مجموعة من الفنانين بـ 45 عملا فنيا . وفي نفس الوقت كان قد افتتح معرض «الملصق السياسي» بدمشق ، للفنانين العراقيين .

تاريخ

والعودة الى طبيعة الواقع الفني التشكيلي للفنانين السوريين ، يكشف عن ملامح ومميزات يجدر بنا ان نتوقف عندها قليلا ، لان ذلك يساعدنا على تحديد الاتجاهات والدلالات المشتركة لا للفنانين السوريين فحسب . وانما للتجارب الفنية في الاقطار العربية الاخرى .

وللتعمق بفهم أوليات هذا التاريخ التشكيلي ، نستشهد بالناقد السوري . طارق الشريف ، بكتابه «عشرون فنانا من سورية» . حيث يقول بمقدمة كتابه ان الحركة الفنية في سورية تمتد لاكثر من ثلاثين عاما . وقد اعتبر هذا التاريخ مرتبطا بجلاء الاستعمار وتبلور الرؤية الحديثة المتحررة لدى الفنانين في سورية . ويرتبط هذا التاريخ بالمعرض الذي اقيم عام «1947» ، اذ يعتبره نقطة الانطلاق قياسا بالتجارب السابقة على هذا التاريخ . ومنذ عام 1950 سينظم المتحف الوطني بدمشق معرضا لاعمال الفنانين وليصبح بعد ذلك معرضا دوريا . وكما عاشت الحركة التشكيلية الحديثة في العراق او مصر فان الحركة التشكيلية في القطر السوري ، كما يقول طارق الشريف «عاشت صراعا حادا بين الاتجاهات المعاصرة والاتجاهات التقليدية ، وهذا الصراع نراه بارزا بين 1950 — 1959» ويضيف : «لقد ظهر لنا ان الحركة الفنية تسير بخطى سريعة نحو الاخذ بالمدارس والاتجاهات الحديثة.»

والحكم التالي ، يكاد ان ينطبق ، ايضا ، على واقع الحركة التشكيلية العربية الحديثة . يقول : «ولعل الميزة الرئيسية للحركة الفنية في سورية والتي تتجلى في محاولة تطويع المدارس الفنية الحديثة القريبة لشروط البيئة ، وقد ارتبطت بظاهرة رئيسية هي تنوع الاساليب الفنية ، وتعدد المدارس التي اتت مختلفة معا ، لتعبر عن عدد من الاتجاهات الفنية حتى ان لكل فنان اسلوبا خاصا فريدا لا نراه عند فنان آخر الا فيما ندر» !

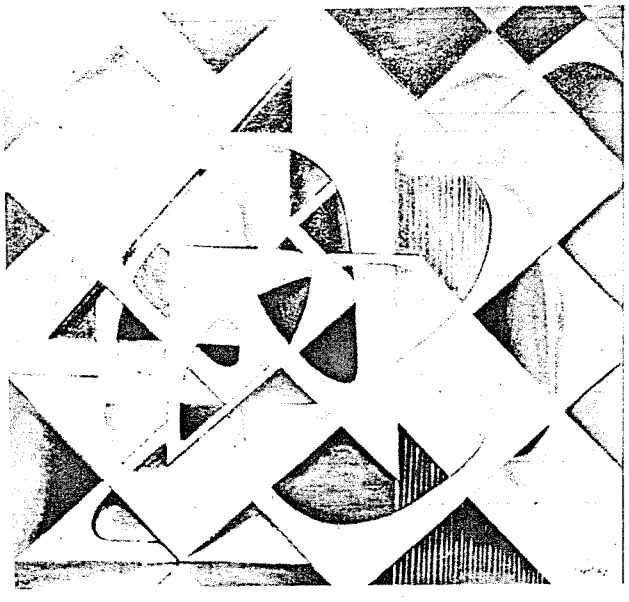
نتفق مع الناقد بان فنانينا يختلفون باساليبهم ولكنهم يتفقون على محاولة اقامة فن محلي ، وان كانت في تصور كل واحد منهم تختلف عن تصورها في ذهن الاخر . بيد ان نظرة أدق لهذا الفن لا بد وان تذكرنا بالمعضلات المشتركة التي يواجهها الفنان العربي. واننا من خلال دراسة هذه التجارب، سيتاح لنا ان نخلق محورا ، أو هدفا ، لا لتجاوز هذه المعضلات فحسب . وانما لايجاد الصلات المتقاربة بين هذه التجارب في كل قطر مع التجربة العربية المشتركة .

المعرض الحالي : تحية الى الميثاق

يثير هذا المعرض عامة ، عدة قضايا منها تاصيل صلات الفنان السوري بالفنانين العراقيين . ومنها فرصة التعرف على واقع الحركة التشكيلية في القطر الشقيق ، واخيرا : وضع الحلول والمقترحات لتجاوز بعض المشكلات الانية ، وغيرها .

فاذا كانت موضوعات هذا المعرض ، متنوعة ، ومختلفة ، الا انها ، كما يقول فيصل العجمي الفنان السوري الذي رافق المعرض ، ذات سمة قومية ، لانها : «الاطار العام الذي يوحد الموقف الفني في كلا البلدين . فكلاهما ملتزم بقضايا امته المصيرية».

وفهم هذا الموقف لا يتاتى من دراسة الاعمال التي عالجت الهم القومي ، والموضوعات ذات الطابع السياسي ، كعمل فاتح المدرس (احزان جبل الشيخ) وفؤد ابو كلام (من الجزائر) مامون حمصي (الارض والانسان) وغازي الخالدي (عرس الشهيد) ووضاح

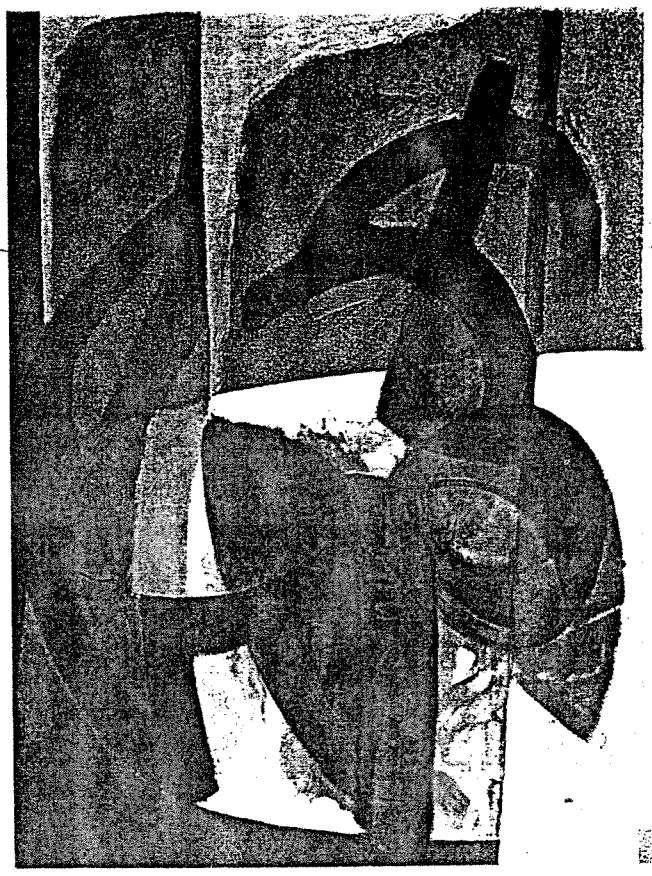


تكوين — أبو عباس ■

فلسطينيان — لؤي الكيالي ■

الرؤية

عادل كامل

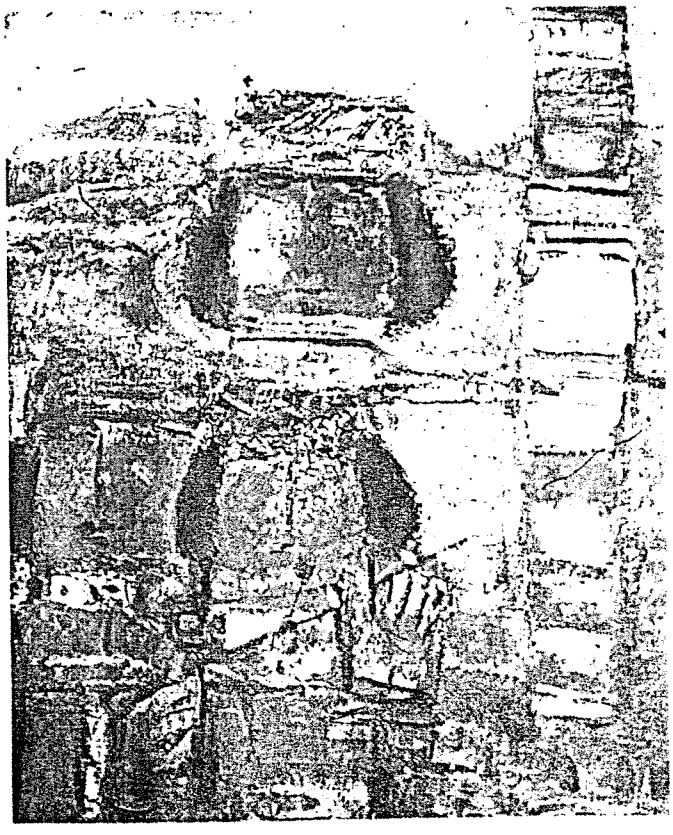


■ كتابة عربية ـ محمود حم

الدقر (القنيطرة 1ـ2ـ3) وبرهان كركوتلي (فلسطين عربية) فحسب ، بل من خلال الاعمال الاخرى التي تجسد موقف الفنان الجمالي الذي يرتبط بهدف تعميق الرؤية وتجذيرها بهدف : خلق معادل موضوعي بين الافكار (التوجه) والتقنية (الاسلوب).

وبدراسة هذه القضية تتضح لنا بعض المشكلات التي تعاني منها الاعمال الفنية عامة . فأولا : يكشف هذا المعرض عن ظاهرة غير فريدة : اي ظاهرة تعدد الاساليب والاتجاهات . او بمعنى ادق : تحول مفهوم (التجريب) الى مفهوم يتحدد بالشكل لا بالمحور او الاتجاه الفلسفي للعمل الفني . وبالطبع هذه ظاهرة عامة بالفن العربي ، ولكننا نراها ، هنا ، بشكل يقودنا الى ، ثانيا : عدم الاهتمام بالتقنيات كجزء يشترك مع المضمون باخراج العمل . ولا اريد ان اتحدث عن هذه الظاهرة باسهاب . ولكنني وددت ان اشير اليها ، باعتبارها لا تنفصل عن فهم (التجريب) بهذا الشكل الذي لا يدفع بالتجربة الفنية الى حدودها الابداعية ، وانما الى الجوانب الشكلية (الصورية) التي تذكرنا بالهموم الحرفية ، وبغياب المحور الفكري المشترك ، او العام .

ولا اريد ان اربط هذه النتيجة بتاريخ الحركة التشكيلية في القطر الشقيق . فانا ما ازال اتذكر المعرض الذي اقيم على قاعة جمعية التشكيليين العراقيين ، قبل عدة سنوات . والمستوى الاكثر تقدما الذي ظهر عليه الفنان آنذاك . وايضا : الاعمال المنشورة في كتاب (عشرون فنانا من سورية).



■ فنانان ـ فاتح المدرس

خصائص

يلاحظ ، بشكل عام ، في هذا المعرض : ان الفنان في سورية ، يهتم بالمكان ، وبشكل خاص : بالمدينة. ولننظر الى نموذج فاتح المدرس (من بيروت) وعلي الحمصي (دمشق القديمة) وممدوح قشلان (دمشق القديمة) وعز الدين همت (منظر من الغوطة) و د . عبد المان شما (خواص حمص) الخ فنرى في هذه الاعمال اهتمام الفنان بالمكان بصورة تذكرنا باعمال جواد سليم عن بغداد، ففيها اهتمام بالشكل، والمناخ، والدلالة ايضا .

وثمة اهتمام بالطبيعة ، والموديل ، والحياة الساكنة . ولكن يبقى هذا المعرض ، باعماله المتقدمة، يذكرنا بالاتجاه العام للفن العربي الحديث ، وبكافة تعقيداته ، وتجريبيته التي تسعى لجعل «الحرفية» الجانب الاساس ، مع الموضوع ، في اخراج العمل .

ففي هذه النماذج المتقدمة نلاحظ اهتمام الفنان السوري بجعل الفن مرآة بمعنى الضمير ، لا بمعنى الانعكاس . هذا ما نراه في الاسلوب التعبيري عامة . وفي الاسلوب الذي يستفيد من المدارس المتنوعة الاخرى ، وبشكل خاص ، ايضا ، في القلق الاسلوبي الباحث عن رؤية اكثر تعبيرا عن «الافكار» وبلغة تشكيلية متطورة . وهذا ما يذكرنا بالواقع الحقيقي للفن التشكيلي في كافة الاقطار العربية: اي بالمحاولات الاصيلة ، التي تسعى لتجاوز همومها الحرفية ، او التوقف عندها ، والسعي لبلورة رؤية عربية ملتزمة ومعاصرة ؛ رؤية ذات جذر قومي . واسلوب متقدم تقنيا .

ضياء العزاوي

■ من رسوم المعلقات ـ ضياء العزاوي

اهتم ضياء العزاوي ، كواحد من الجيل الذي أعقب الرواد ، بصقل موهبته ، واحتساب الخبرة العلمية قيمة اساسية لتطـــوير الموهبة ، ومنحها شـــرعيتها الواعية • فالعزاوي ، كمثال آخر من جيله امثال رافع ومحمد مهر الدين واسماعيل الترك والجميعي الخ جعل حياته مرتبطة بالفن من جهة ، وبالاتجاه التجريبي بمعناه الصحيح من جهة ثانية • ومعنى الاخير ، يرتبط ، بفهم الاتجاه التجريبي كبحث لا ينفصل عن محور واضح أو شبه واضح لدى الفنان بمخيلته ـ حدسه ـ او عقله المدرك •

ان العزاوي ليس هاويا بل باحثا ، وبحثه ، منذ عدة سنوات ، يعتمد على جعل الفن لغة حضارية • اي : لغة جمالية • بيد أن تجريبيته اوضح من هذا التحديد القاصر • حيث نلاحظ ، ان امكانياته تتجاوز اغلب ما نفـــده من زخارف ومصنفات ديكـــورية واعلانية لها مكانتها بلا شك ، ولكنها لا ترقى الى تلك الانجازات الخاصة بالكشف عن «المحنة» والحس الفاجع ، او التي تمتلك قوة الايحاء ، وخبرة الفنان المدرك لتجربته الابداعية •

■ حول اللون

وفي المعرض الاخير ، الذي اقامه العزاوي على قاعة الرواق ، يقـدم لنا تطويرا لاعماله الزيتيـة ـ والمواد الاخرى ـ ، وهذا التطوير لايعتمد ، كما يبـدو • بمحاولة لمنح اللـون قيمة الموضـوع ، أو الارتباط به على الاقل • وانما بادخال الخط، كعامل فعال في تشكيل اللوحة ، واكسابها قيمتها الاخيرة •

ولا بأس أن أشير الى أن توجه العزاوي جعل اللوحة تؤدي وظيفة جمالية • أو بالاحرى ، أن تخلق مناخا احتفاليا يرجعنا الى الاساطير المحاكة عن ليالي الف ليلة والايـــام والسعيدة فيهـــا وفي غيرها مـــن الاساطير والحالات • وكان بحق للعزاوي ان يهتم بالجمال ، اي بالتشكيل واعتماد اللون قيمة مهمة في تأسيس مناخ اللوحة الاحتفالي ، السعيد • ولـكن المشكلة التي لازمت الفنان ، وبالذات في الاعمال ذات المنحى المأساوي •• ان الالوان لم تعد مرتبطة بطبيعة الموضوع • وابسط مراجعة لهذه الاعمال تجعلنـــا نلاحظ ترف اللون ، وسحره ، وما يمنح من لـذة جمالية

وفي المعرض الاخير ، يحاول الفنان ان يتخلص من تاثيرات الالوان «المتفرقة» ذات الطـابع الزخرفي الاسلامي الجمالي ، ولكنه في قسم من اعماله يسير باتجـاه لا يختلف عـن الاول في طبيعـة التكوين ، وأغراض العمل • فاللون ، غير مختزل ، وانما زاخر بحرارة اللونالشرقي، ومناخه أيضا • فعالم الاسطورة عنده ما يزال يحمل هاجس البدائي ، وحدس الفنان ازاء تاريخ غامض ، مسحور ، ومبطن بالالغاز • ولكنه في عدد آخـر من الاعمال ، وبالـذات بالتخطيطات الكرافيكية ، فانه ينجح بمنحنا ما سعى اليه ، أي ما أراد أن يعبر عنه •

■ اختزال اللون

الخط ( ) لـون* ، ولون مختزل • والتخطيط ـ اي تخطيط ـ هو مجموعة من الالوان ومن قيمها الضوئية في الوقت ذاته • ولكن الفنون في عالمنا ، كما يبدو ، لم تعد كلاسيكية الاتجاه ، أو ذات نزعة محافظة وتراجعية • بمعنى ان التجارب المعاصرة ، والملتزمة بقضايا الانسان ، لم تعد متحرره الا من هذه المفاهيم ، وفي الوقت ذاته ، منطلقة منها ! فالخط ، لون ، واللوحة التشكيلية ليست الا مجموعة من قواعد الرسم المتطورة ، وبالتالي ، فضياء العزاوي ـ يعلم نفسه ، ويتقدم عليها ـ يستفيد من هذه الفكرة ومنذ عدة سنوات لما استفاد من اسطورة جلجامس ،

والمعنى الابداعي للخط

• «ع.ل»

ومن التراث العربي القديم ، والاسلامي الخطي والزخرفي ، فانه راح يمتلك وعيا خاصا بضرورة اختزال اللون ، وبضرورة منح اللون وجودا لا مباشرا داخل العمل الفني • اعتقد ان الفنان قد نجح في عدة مجاميع من تخطيطاته وبالذات في ملحمة جلجامس ، واعماله عن فلسطين ، وها هو يخوض تجربة لم يلتفت اليها اي فنان اخر – كما اعلم – عندما استلهم من المعلقات الشعرية مادة تشكيلية ، لم يلعب اللون، فيها دورانا تزويقيا • كما انه يتجنب اللون الصريح، لصالح الخط ؛ كلون مختزل ، أو كلون رمزي ، ويحمل بذاته دلالاته الخاصة •

■ المعلقات :

بدءا احدد ميزة مهمة لفن العزاوي ، أي محاولته للتحكم بالعمل ، ومنح العقل – ونتائج المران وعلم الفن – سيطرة على اخراج العمل • بالتالي فالعفوية في اعماله ليست حرة ، الا بالحدود التي يتيحها عقله•

ومن هنا ، فاختياره للمعلقات ، كجزء من التراث الادبي للامة ، لم يات بمجرد المصادفة • وانما كتعبير عن التزام الفنان باستلهام الموروث القديم للامة ، والاستعانة به ، كمناخ أو رمز • لمنح العمل هوية واضحة الدلالة ، والمعالم الحرفية في الوقت ذاته •

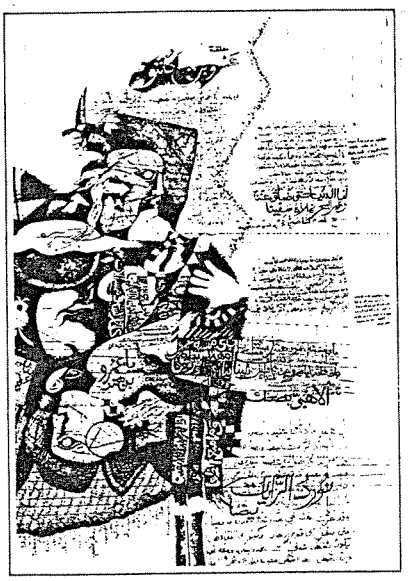
فبعد أن رسم الكثير من الصور لملحمة جلجامش ، واساطير وادي الرافدين ، وغير ذلك من التراث الوسيط والمعاصر ، يعود الى الجزيرة العربية ، ويبدأ بالمعلقات الشعرية ، ويختار سبعا منها ولسنا هنا بصدد الحديث عن هذا الاختيار ، وهذا التحديد للمعلقات ، وانما نحن هنا ازاء تجربة تحاول ان تعطي للماضي مكانته القديمة ، ومكانته ، كامتداد ، وجذر ، وصلة بالحاضر •

وأول ما في هذه المعلقات ، هو التعبير عن التاريخ وا بشكل أدق ، عن الاحساس بالتاريخ ، أو حركة الزمان • فالعزاوي لا يشرح لنا القصائد ، وانما يحاول ان يذكرنا بقدمها ، بابتعادها عنا، وبحضورها معنا • ان هذه المعلقات قيمة تتعالى على الزمن ، ان لم تكن تتحداه • واعتقد أن الفنان ، بهذه الفرضية ، يريد منا ان نكون في التاريخ ، وفي حركة التاريخ أساسا •

وثاني ما في هذه المعلقات ، أنها تخلق للمشاهد ذاكرة • وانها كذلك تطالبه بامتحان ذاكرته عن الماضي ، أي عن المعلقات • لكن الفنان ، كما قلت ، لا يؤدي دور المفسر للقصائد ، وانما يؤدي دور الفنان • وهذا ما يقودنا الى ما يلي :–

ثالثا •• حيث نحن ازاء أعمال معاصرة يختلط فيها الرمز القديم بالحديث ، والشكل الانساني بالتجريد ، والايضاح المباشر بالدلالة • الا أن مهمة الفنان ، بهذه الاعمال ، تتضمن عدة دلالات ، كلها ، تصب باتجاه خلق وحدة للعمل الفني •

وعلينا ان نتوسع ، بهذا الشان ، قليلا : فهذه



التخطيطات ، لا تسعى لاجراء تغيير لهمة العمل التشكيلي ، وانما أن تمزج الشعر لصالح عمل فني متكامل أولا ، وانها لا تريد أن تكون وسيلة ايضاح، أو اعلان ، وانما أن تجدد ذاكرتنا ، أو بالاحرى ان تذكرنا بالمخيلة التاريخية التي يكون فيها الماضي وحدة أساسية من وحدات هذا التاريخ ثانيا • وهذه الاعمال بالتالي تريد أن تخلق اتجاها الى جعل الموروث الادبي ، والشعري بشكل خاص ، مادة تشكيلية تعالج بشكل معاصر •

ووحدة العمل ، اذن ، تبدا من هذه المفردات كافة : من مادة القصائد ، مناخها ، واستعمال الكتابة المباشرة ، وتجريدها ، اختزالها ، ومحاولة خلق بعض الدلالات الخاصة بشعراء المعلقات ، وبتشكيل خاص لها ، وبالاستفادة من الاتجاهات الفنية المعاصرة الخ

ووحدة العمل بالتالي ، ضمن غياب اللون المباشر ، الصريح ، تؤدي دور الافصاح عن أفكار الفنان بصورة قد يكون الفنان سعى لها في اعماله الاخرى ، لكنه ، هنا ، ازاء نتائج مختلفة نسبيا • فلقد نجح بالتعبير عن مقاصده ، بصورة يدرك المشاهد فيها أن الفنان لم يسع لخلق رؤية جمالية خارج حدود الموضوع المعالج،

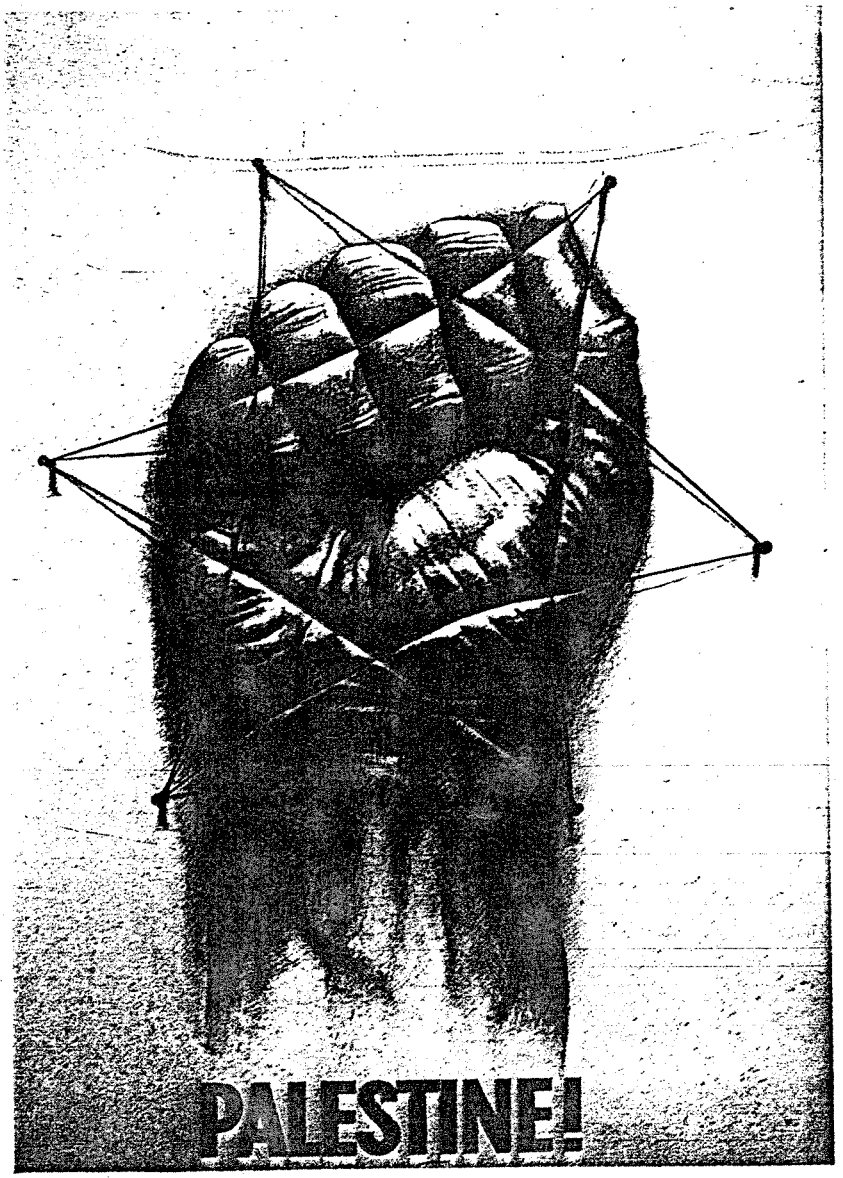
أولا ، وان الفنان ، قد نجح بتشذيب اللون التزييني باعماله ثانيا ، وأخيرا ، فان ضياء العزاوي ، كان يدرك قيمة الخط ، وقيمته المزدوجة من الناحية الحرفية والدالة ، عندما كرسه لتحقيق فكرته لا عن استلهام التراث الشعري ، فحسب ، بل بضرورة استرجاع الذاكرة التاريخية ، وبضرورة ادخاله بالفن التشكيلي كقيمة مضمونية ، وجمالية ايضا •

ملاحظة

* ان دلالة الخط اللونية لا ترتبط بقيمته اللونية ، أو بدرجاتها – التون – وانما بالايحاء اللوني للخط • لان اللون في التخطيطات هو ما يلامس مخيلة المشاهد ، ودرجة حساسيته للون •

قوة الملصق

محمد تعبان



كوالسكي ـ بولندا ■

■ عندما نتناول الملصق بوصفه واحدا من أهم الاشكال التعبيرية • الموجهة للانتباه في عصرنا الراهن • فنحن نشير بذلك عن قصد الى فن (المستقبل) ، أو الى تلك الوسائل الفنية المستحدثة التي تزيد في أهميتها دينامية الحياة العصرية باحداثها المتتابعة• من هنا فان الملصق في ضوء الثقافة الجمالية المعاصرة بقدر ما يسعى الى تحقيق التجانس البصري الخالص • أو نقل التجربة العينية ، سواء أكان ذلك عند طريق عملية تنظيم للواقع نفسه ، أو بتكثيف القدرة على التراكم الجمالي والثقافي فحسب •• انما يحاول من خلال دمجه وتحقيقه لهذه العناصر المشتركة وغيرها بهدف استكمال وجوده الحقيقي كشكل مؤثر في رصده لمظاهر حياتنا اليومية باحداثها المتلاحقة • والواقع فان القيمة الاساسية لهذا الشكل الفني الجديد لا تتوقف عند حدود الادهاش المجرد لان الملصقات المثيرة بهذا المعنى هي التي تشيد في ذاكرتنا فيضا من النشاط المتدفق ، وهي التي تبشر بالمستقبل •

ولئن كان الملصق موسوما دائما بحركة الواقع وما يطا على سطح كوكبنا من صخب واحداث ومتغيرات شانه في ذلك شان جميع الفنون الجماهيرية• فان التاكيد الملح على طابعه الايدلوجي في مواجهة تعسف النظم الفاشية والدكتاتورية الحديثة ، لا يقلل من الاهمية التطبيقية له في الميادين الحياتية الاخرى • لان الملصق • وهو من اكثر الاشكال الفنية تعرضا الى ضغط الحضارة المعاصرة ، يظل مشروطا بطبيعة وعينا وقدرتنا على الحكم الجمالي ، وحيثما يكون الملصق وسيلة للتفكير الفني الجديد او منطلقا للتعبير عن الاصالة والصدق فان طابعة الاستهلاكي يتقلص تدريجيا ان لم يظل محفوفا بمهاوي التصدع والانهيار وفن الملصق الذي يقف اليوم في مقدمة الفنون الطلائعية ، قادر على الافصاح عن أهدافه ومضامينه التي تضاعف في أهميتها القيمة الاساسية للاحساس الجمالي المعاصر على عتبة هذا العصر القلق والحال فان الملصق النموذج • هو الذي يرفض فكرة تكريس الصور المالوفة للواقع ليشيد على انقاضها قيمه واهدافه النبيلة • عبر ايقاع الحياة المتجدد • وهكذا يظل رمزا للتغير والتحدي ووسيلة للاستهداف والمواجهة • وعن هذا الطريق يستطيع الملصق اقتحام عالمنا المرئي • الى الحد الذي تبدو فيه الفكرة التشكيلية اكثر تحققا وتجانسا في زمانها ومكانها ، واكثر ارتباطا بالهموم والمحن اليومية لكل واحد منا ،

على ان المشكلة في حدود هذا التفاعل لا تتمسك بفكرة الشعور اللحظي المضطرب بصخب الالوان والايقاع العصبي لما هو مالوف في حياتنا العادية ، ولكن الملصق بقدرته الفائقة على استثارة مداركنا الحسية والبصرية يجعلنا ازاء عالم الادهاش والمفاجئة مفجرا في شعورنا نوعا من اليقظة الطارئة التي تنهار في غمرة معالمها شروط التامل التقليدية • وكيما تبلغ هذه العلاقة حدود الاستنفار تمارس تلك الخطوط والالوان فعلها على المتلقي اينما كان، هذه الخصوصية التي تميز فن الملصقات عن غيره من الفنون المرئية الاخرى ، والتي جعلت منه واحدا من اهم وسائل الاتصال بالجماهير في القرن العشرين ، غالبا ما تسجل تراجعا امام منطق الاستهلاك الذي يحكم المجتمع الراسمالي ، وتقول الكاتبة البولونية فروب ليفسكا في هذا الصدد !بان المعروض من الملصقات في عالمنا الراهن اكثر من الطلب ، وامام هذه الملصقات خيارات اما ان تخدم عالم الاعمال أو ان تتحول الى مجرد ديكور ••• وفي اوربا اصبح هذا الشكل منسيا بابتعاده عن العالم الداخلي للاشياء والانسان،

واصبح وجوده مكرسا للعالم الخارجي للاشياء) .

ولذلك فان الكاتبة البولونية تنظر الى انجاز بغداد العالمي للملصقات بثقة مفعمة بروح الامل بوصفه نوعا من التلقيح ... تلقيح كيان اوربا الفني بلون جديد) أما الفنان البولوني جاك كوالسكي الذي فاز بالجائزة الاولى بموضوع (فلسطين الوطن السليب) فقد عزز هذه النظرة برأي مماثل .. بصفتي فنان بوستر سياسي واجتماعي مثابر ، اشعر أن اوربا فقدت الملصق ، وأن هذه حالة لا رجعة فيها والسبب كما يرى كوالسكي عدم وجود اشارة بامكانها أن تصدم اوربا وتهزها) .

والى جانب هذا الاحساس بالاضمحلال الذي يسود المضامين الاساسية لفن الملصقات واغتراب الثقافة وانحطاطها في الغرب . فقد اجمع معظم النقاد والفنانين الذين شاركوا بمعرض بغداد العالمي . على ان هذا المعرض التظاهرة ، يكتسب دلالته التاريخية والفنية لاعتبارات عديدة لعل في مقدمتها .. ان هذه الملصقات وهي التي تتعرض الى اكثر المشكلات خطورة وتعقيدا في عصرنا الراهن انما تسجل انتصارا للقضايا العادلة للشعوب المناضلة في الوقت الذي تعزز فيه الثقة باتجاه خلق كيان وطني وقومي معاصر للثقافة في العالم الثالث ، هذا العالم الذي تعرض على مدى مئات السنين لأبشع مظاهر القهر والاستلاب .

ان كل ملصق يعلن انحيازه للهموم الوطنية والثقافية في هذا الجزء من العالم يمثل صرخة احتجاج وادانة لمحاولات الايديولوجيا الاستعمارية في سعيها لدفن الحضارة وتشويه معالمها التاريخية والانسانية تحت وطأة الارهاب الفكري المعزز باجهزة القمع البوليسية والوسائل التدميرية المروعة .. فان معرض بغداد انطلاقا من مضامينه يمثل تظاهرة للاحتجاج العالمي وحدثا بارزا على صعيد القضايا المطروحة في هذا العصر . والى جانب تلك المعطيات الرئيسية . فان هذا الانحياز الفني بقدر ما يحقق نوعا من التفاعل والحوار بين ثقافات العالم المختلفة انما يضاعف الاحساس والمطالبة بالاستقلال الفني والحضاري لكل الشعوب والانتماء الحقيقي الى كيان ثقافي معين والحال فان الدعوة بهذا الاتجاه والتي تعني اساسا تحرير الثقافة وميادين المعرفة الاخرى من جميع أشكال الهيمنة الاستعمارية ليست شعارا آنيا او بدعة تمارس بفعل روح الانفعال المغلف بمظاهر الجمود والعصبيات الضيقة ، ولكن طبيعة عصرنا المهدد دائما بمخاطر الزوال أو الفناء ومحاولات الاغتيال والقمع التي يتعرض لها الوجود الانساني في كل لحظة انما تدفع جميع القوى الحية وكل الحركات التقدمية والثورية باتجاه وضع الثقافة في اطارها القومي والوطني وفي مكانها الحقيقي من العصر والانسان .

ان هذا الاحتجاج العالمي الذي جعل من القضية الفلسطينية ، ومشكلات العالم الثالث منطلقا له في اقتحام ومخاطبة الضمير العالمي الذي يستغلق على ذاته تحت وطأة مظاهر التزييف والضجيج الاعلامي الملفق، يكتسب وضوحه التركيبي والمستقبلي بسبب طبيعته ومضامينه الثورية التي تزيد في قناعات هذا العصر القلق بأن رياح التغيير والثورة ستنطلق هذه المرة من ربوع هذا العالم وهو الجوهر نفسه الذي حاول الفنان البولوني رومان كوفاليك التعبير عنه بصورة ايمائية في ملصقه

وايا كان الامر فاننا عندما نحاول استجلاء الابعاد الاساسية لهذه الملصقات الطلائعية فنحن لا نهدف الى تقديم عرض تفصيلي لها لانها تتوجه الينا وتستوقفنا دون الحاجة الى وسيط مباشر لذا يمكن القول من خلال هذا الاستنتاج بان معرض بغداد العالمي استطاع حتى الان أن يحقق نجاحا وصدى عالميين فهذه الملصقات ذات التاليف المركبة والتقنيات المختلفة بدمجها لعناصر المعرفة النظرية والافكار الثورية التي تتوفر عليها طبقا لشعار المعرض بمقومات المعرفة البصرية فانها لا تتوجه الى نمط محدد من الجمهور لان ، الملصق الوثيقة ، يحل هنا محل الفلم التسجيلي او الشريط السينمائي في ابرازه ورصده للاحداث المختلفة وهكذا نجد أن الطابع الاستهدافي والتحريضي يشكل سمة مشتركة لمعظم الملصقات المشاركة في المعرض والتي نتذكر منها على سبيل المثال لا الحصر اعمال الفرنسي ثيري غيران ، والفنان اليوغسلافي بوناسيك فلادامير الذي استخدم طريقة التقطيع الالكتروني في تسجيله لمشاهد مختلفة من القصف والدمار الصهيونيين على القرى الفلسطينية في الارض المحتلة وبالمثل حاول فنانون آخرون ابراز جوانب مختلفة من مآسي العالم الثالث تضامنا مع قضاياه العادلة واخيرا فان هذا الانجاز الكبير كما يقول راوول جان مولاند سكرتير الاتحاد العالمي لنقاد الفن التشكيلي وسيلة (للتعبير عن التظافر الدولي والتنديد بجرائم الاستعماريين الجدد والفضائح التي يرتكبونها اضافة الى عمليات التمييز والسحق وفقدان حق الانتماء الى هوية شخصية وطنية ، هذه الملصقات الصادرة عن جنسيات مختلفة حول العالم تشهد معا على المسؤوليات السياسية المطروحة على الضمير الفني في مواجهة التعسفات الخاصة بعصرنا هذا ..

■ صالح الجميعي ـ العراق

■ جيكو و تكلا ـ بلغاريا

معرض السادس للفنانين التشكيليين العرب في الكويت

تتمة المنشور على ص 12

مرسمه ليشارك بها في عملية فنية جماعية ليس هو المسؤول بالتالي عن نتائجها سواء كانت سلبية ام ايجابية !.

في عالمنا المتحرك هذا ، تغدو معارض التجمعات الفنية العربية ، ومنها هذا المعرض بالذات اكثر من ضرورة قومية راهنة ، لانها تعتبر في رأينا ساحة الاصطفاء التي تسقط فيها الاعمال الميتة تلقائيا فلا يبقي النقد منها الا الاصلح ، كما انها فرصة تجد فيها الافكار والاتجاهات الفنية والاساليب المختلفة حرية التحرك والمجابهة والتضاد والتوافق وقيام الحوارات النابضة حولها املا في الوصول الى مقتربات فكرية وفنية واسلوبية لفن تشكيلي عربي جديد ينهض بمقوماته الفكرية والروحية الشابة شامخا امام تيارات الفن الاوربي المعاصر الذي زايلته لحظات السر واوشكت ينابيعه الانسانية على النضوب .

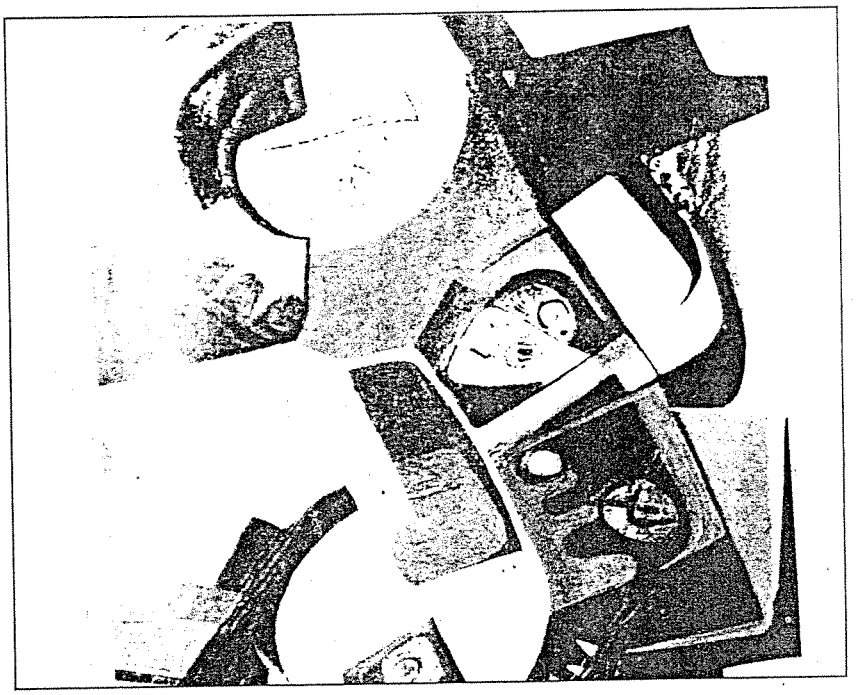
نحن نجد مثلا ان في بلدان الخليج العربي تنمو براعم فنية جديدة تتجه الى التراث الشعبي تارة والى التأليفات العصرية تارة اخرى . تنتهل من الاول وتغرق في نوافله واشكاله وخصوصياته ، وهي اذ تجد تجاربها في تشكيلاته للوصول ـ بطريقة النظر الى الاشياء ذاتها دون ابصارها ، وسمع نبضاتها دون الانصات اليها ، والتعرف عليها دون فهمها فهما باطنيا شاملا وعميقا . ولعل هذه المفارقة التي تنبعث من ازدواج التشكيل ، تعبر عن هروب من الحياة ومشاركة اكثر قوة فيها معا ، وهذا يؤدي بدوره الى اكتشاف ما تقدمه التجربة الفنية اكتشافا أكثر اكتمالا وحدة وواقعية .

من هنا يتضح لنا بان الفن الذي تقدمه التجربة الكويتية ـ على سبيل المثال ـ ما هو في الحقيقة الا

بحث عن التوازن بين العالم الموضوعي والعالم الروحي الذي وجد ارضا خصبة في لا وعي الفنان الكويتي ، فانتهى به الى التجريد في حال، والفانتازيا الرمزية في حال آخر ، وهي حالة تبرؤنا احيانا من خيبة الامل التي تفرضها الحياة .

بداوة الشعر الصافي تبرز هنا في اطار ما هو روحي وخيالي ، وانتهال من صرفية الحياة ذاتها . غير أن اللحظة التي نتامل فيها تلك الاعمال ، تصل بنا الى الحد الذي يجعلها وجدانية اكثر ، وهذا ما يحملنا على تحويل الموضوع الجمالي فيها الى قيمة فنية خالصة .

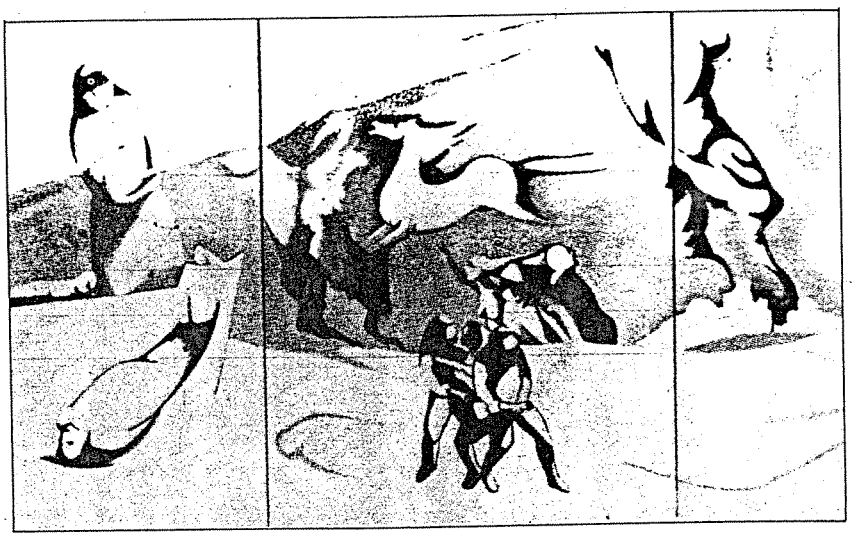
مثل هذا الاستغراق في النفس وخارج حدودها معا ، نلمسه في لوحة الفنان عبدالرسول سلمان «من وحي القرآن» . هذا الفنان الذي وصلت اعماله درجة من النضج الفني ، والتامل الروحي ، حدا كان أحرى به أن يبحر في «شراع ذهبي» من تلك الاشرعة التي منحتها اللجنة لبعض الاعمال الفائزة . وانا هنا لا انكر على اللجنة حريتها في الاختيار ولا دورها في ركوب مثل هذا المركب الصعب ، بل في مشروعية النقد الذي يختار هو ايضا بحرية دون الوقوع في



- عبدالكريم الغريفي ـ البحرين
- يوسف قاسم ـ البحرين
- مبلود الابيض ـ المغرب

شراك المفاضلة بالارقام والدرجات وحين أعود الى تلمس طريقي بين تلك الاعمال الصارخة التباين ، اجد نفسي ملزما بالاشارة الى البحث اللوني التشكيلي الذي قدمته الفنانة (موضي الحجي) في لوحتها «تكوين لوني» لأجعل منه نموذجا لعقلانية الرسم الحديث الذي يقابل بالتضاد رمزيات الفنان (محمود الرضوان) في لوحته «الصراع» وسورياليات الفنان (سالم الخرجي) في لوحته «الطبيعة» وشعبيات الفنان (جعفر دشتي) الذي منح فرشاته الحرة التموج قدرة التحولات النغمية في اجساد الراقصات الشعبيات .

في الجناح السوري يلامسنا برفق ، عالم الفنان (فاتح المدرس) فهو ابيض ، حليبي ، طفولي دائما تفوح منه رائحة الخبز الطازج ، وشمة التراب البني الممزوج بالاحساس الفطري لنداء الارض : «بعد الحصاد في الجبال الغربية» دفقة ارضية للحرارة والضوء وجبر الارض الابيض ، بل هي امتطاء لصهوة الشمس التي تتدفق بسخاء ، وحين لا يجد الفنان مناصا من أن يحمي الطفولة التي يعبدها ، لا يقوى على ابعادها عن صدر أم حنون ... اسمحوا لي أيها السادة أن اقدم لها شراعا ابيض !



عبدالهادي شلا ـ فلسطين

محمود عسكر ـ فلسطين

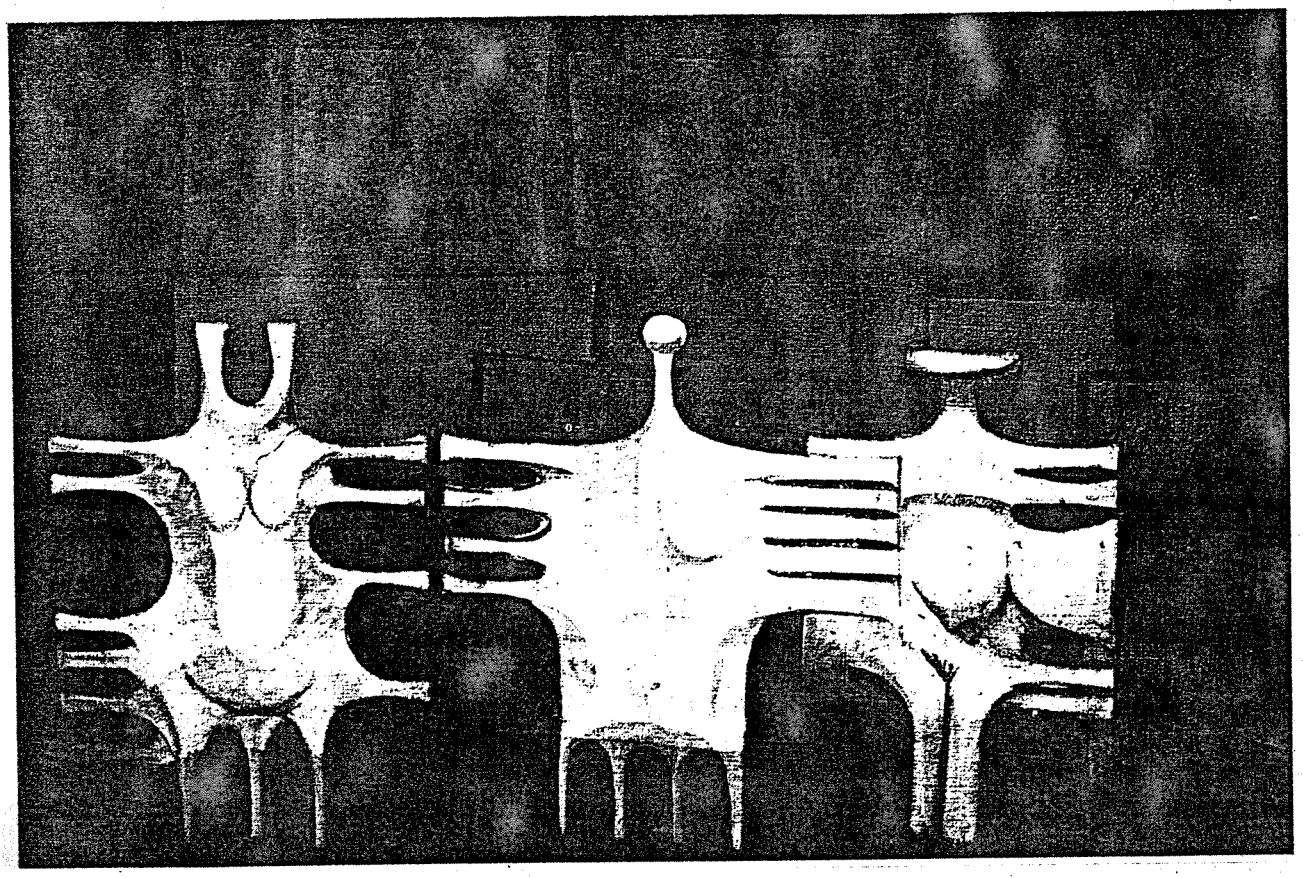
محمد علي الحمصي ـ سوريا

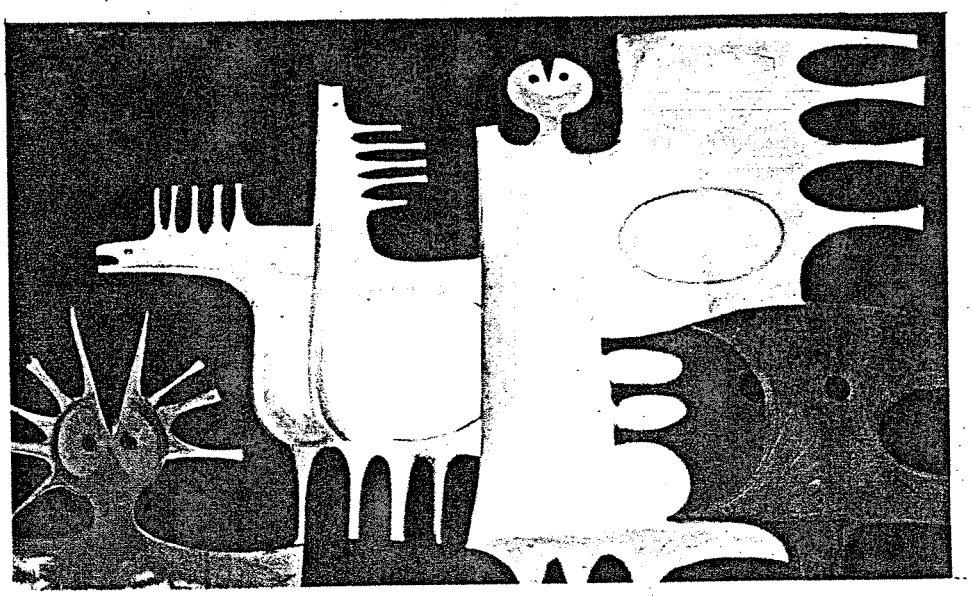
الفنان (نصير شورى) يطرز الطبيعة على هواه: ينقشها ثم يلفها ويثنيها بين يديه ـ مثل اي فنان انطباعي ـ كالقماش الحرير .

ويبدو الفنان (عبدالله مراد) في لوحته «زمن الهجرة» تعبيريا بقدر لا يمنحنا فرصة التعرف عليه بعد نظرة عابرة في لوحة واحدة .

في الجناح اللبناني ، يبدو لبنان الماضي مطلا من لوحات الفنانين : عارف الريس «زهور وصخور» ربيع لبناني حق .. ومحمد قدوره «قرية جعدين» ذات الظل والضوء . وحسن عبدالكريم «اطفال يلعبون» . انها طبيعة غير ملتهبة ، ودعة قروية لا تهددها مخاوف الحروب ، حيث تختفي بعض الاسماء اللامعة ، لتحل بديلا لها اسماء اخرى تطلب العرض لا المنافسة .

وتشغل لوحات الفنانين : (كريم بناني) و (محمد القاسمي) و (ميلود الابيض) جناح المغرب الذي يناظر بالبحث عن هوية ، ركن العراق الذي كان يمكن ان يكون أنقى اصطفاء، مما هو . ولعل التجربة التشكيلية في السودان كانت تحتاج الى دراسة خاصة ، كما أن المشاركة الفلسطينية ، كانت تفتقر الى تكثيف طاقات الفنانين للتعبير عن ملاحم النضال الفلسطيني ، وعن روح هذا الشعب واصالته، وان كنا لا نغفل لوحة الفنان (عبدالهادي شلا) ولوحة الفنان (محمود عسكر) فكلاهما قدم ما يمكن أن يعتبر نموذجا لجانبي القضية .





■ لم يجمد كاظم حيدر (1932) اطروحاته في الفن بحدود «الاكاديمية» ، انه سعى عبر الكتل اللونية ، الى استنباط عضلي ملموس في قوة الافصاح ..

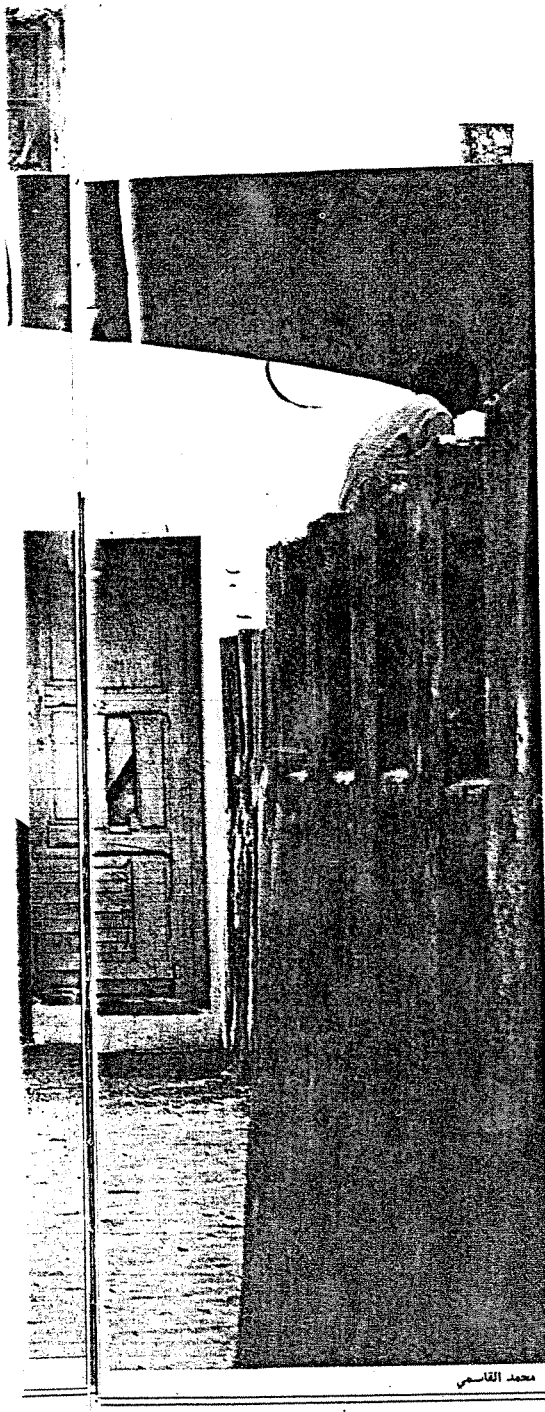
لوحات كاظم حيدر ذات المنحى التجريبي تنطوي على قيمة تعبيرية عالية ، وحتى في اطروحاته الجميلة، ذات المضمون الانساني الغني مثل «ملحمة الشهيد»، نرى الفارس ، والفرس ، والجيش ، والرماح ، والدروع ، والانسان ، اولا ، في تقاطيع متوازنة ، وآثار ..

وهو ، هنا ، يعلم ، في الكلمة والتشكيل ، في لغة الافصاح الادبي للوحة وفي التقنية ، ان حدود المخاطبة الجماهيرية للوحة لا تكمن في مباشرتها ، بل في يقينها وتآصر موضوعها بالبراعة التقنية ..

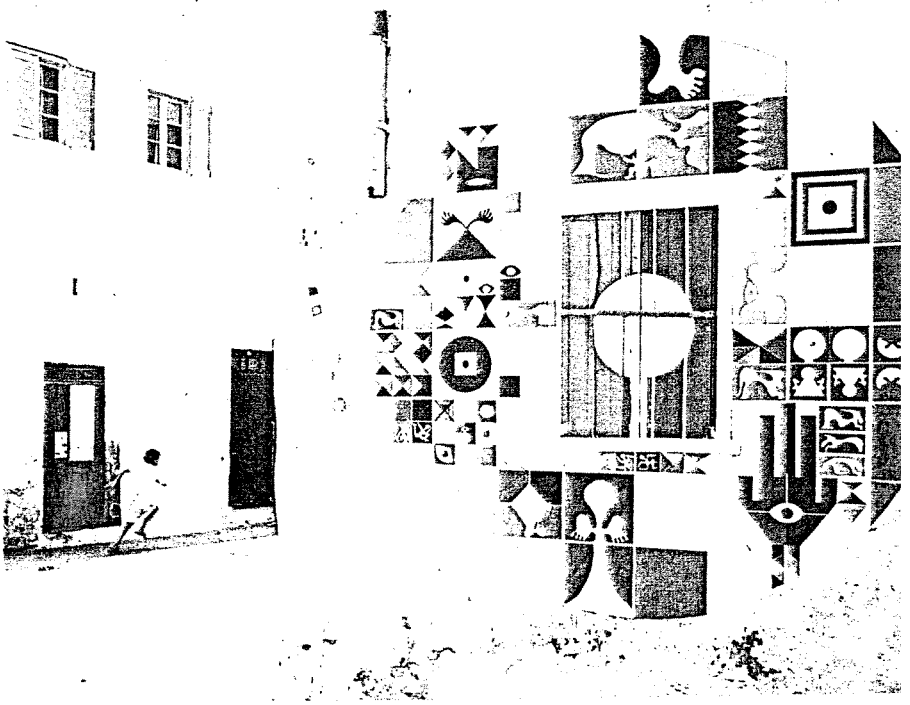
وكاظم حيدر الفنان استوحى مؤثراته الادبية والمسرحية في أعماله الفنية (حاصل على ليسانس في الادب عن دار المعلمين العالية عام 1957 ودبلوم رسم من معهد الفنون الجميلة في ذات العام .

درس فنون الرسم والديكور المسرحي والليثوغراف في الكلية المركزية للفنون بلندن وتخرج عام 1962 ..)

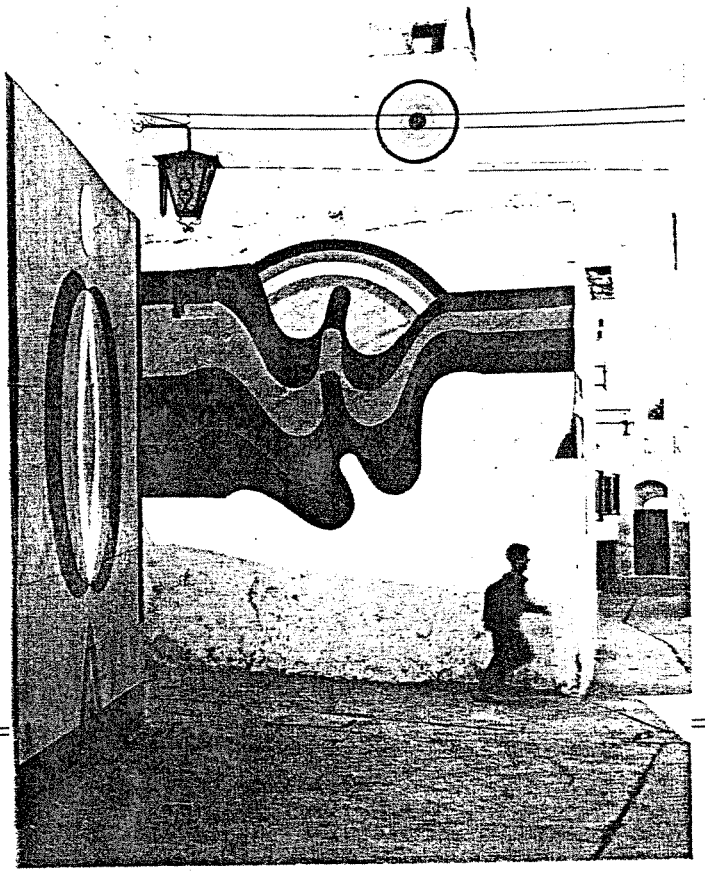
ولانه مارس العمل في المسرح ، وكان من أبرز مصممي الديكورات ، خاصة للمسرحيات الشعبية ، فان كاظم حيدر ، لم يبتعد عن موضوعات الحياة الشعبية ، وانتباهات الواقع ، ووفق هذا الاهتمام بالانسان والمجتمع ، اسهم في تاسيس جماعة الاكاديميين التي اقامت معرضها الاول عام 1971 وقدم مع فريق الفنانين الشباب اعمالا باهرة في التقنية واللون . والفنان كاظم حيدر احد ابرز فنانينا الذين نهضوا بالحركة التشكيلية في العراق منذ الخمسينات وهو الآن يشغل منصب الامين العام لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب .



محمد القاسمي



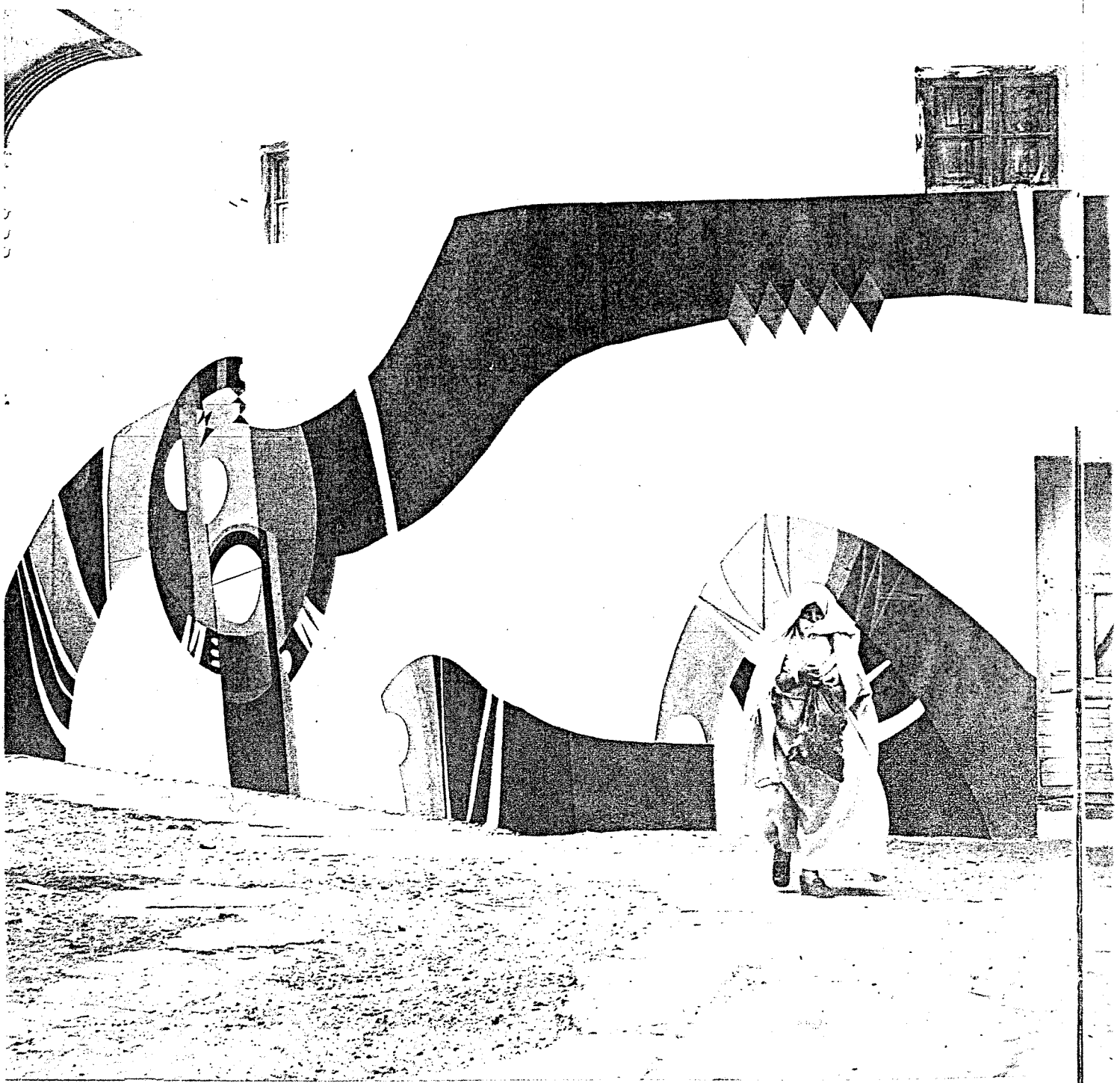
فريد بلكاهية



العسيب الميلودي

الجماهيري

محمد الجزائري



مساحات للرسم الجماهيري

■ بين الهم التراثي ، والهم المعاصر ، تتشكل رؤية من نمط جديد .

تلك هي رسوم الجدران .

الحوافز كثيرة لهذه التجربة ، من بينها ما يسهم في اغناء الاثارة والدعاوة السياسية : فن الاعلان الثوري بديلا عن الملصق .

ومن بينها استثارة جماليات المدن وجدرانها في عمل تجميلي يغني الجدران ويمنحها خصوصية أن تتحول الى لوحات كبيرة ..

ولان الرسوم على الجدران ظاهرة قديمة ـ جديدة ، منذ رسوم الكهوف الاولى ، في العصور البدائية ، حيث كان الانسان البدائي يحاكي الحيوانات وموجودات الطبيعة في صياغة نظائر للعبادة او للتمثل ، او للاحتراز منها .. وانتهاء بجداريات الفن المكسيكي الشهيرة ..

ولقد باتت رسوم الجدران موضع اهتمام ودراسة عالمية ، اذ تصلنا بين حين وآخر تجربة من هذا النمط يساهم فيها فنانون معروفون في بلدانهم ، او يشارك فيها فريق من الشباب بقيادة فنانين معروفين ..

وبين هذه التجربة وتلك نشات تجارب استلهام الجدران في اللوحات المعرضية . ذات النفس المخاطب عبر صالات العرض ، ونجمت عن ذلك ابحاث تستهدي بعفوية رسوم الجدران والكتابات التي تحتويها ، والخطوط ، ومن بين الفنانين شاكر حسن آل سعيد من العراق .. كذلك فعل الفنان الراحل قتيبة الشيخ نوري الذي كرس معرضا شخصيا لموضوع (الانسان والجدار ..) ولكن المعنى الذي نصطفيه في هذا المقال يتبدى من تجارب معاصرة في أميركا وايطاليا والمانيا وغيرها ..

ففي العام الماضي اقيم مهرجان في مدينة «جروبلنجن» بالمانيا الغربية شاهد فيه المواطنون الذين أموا هذه المدينة 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 الشباب تقدر بخمسمائة وخمسين مترا ، وبذلك وفروا للمشاهدين استعادة أجزاء من تاريخ هذه المدينة ..

● أما التجربة العربية الجديدة فقد جاءتنا هذه المرة من المغرب العربي ، «ففي اطار البحث المستمر عن ممارسة فنية مرتبطة باهتمامات الناس، نظمت الجمعية المغربية للفنون التشكيلية اسبوعا لانجاز رسومات جدارية على جدران مدينة أصيلة ، وقد شارك في هذه التجربة الفنانون المغاربة المعروفون : ميلود . بنكاهيه ، ميلوي ، القاسمي . رحول ، حميدي ، زكاني ، محمد المليحي ، محمد شبعه ، الحساني ، الحريري ..

وخلال قيام الرسامين بعملهم على الجدران كان السكان والاطفال والشباب يتابعون اعمالهم باهتمام ويطرحون عدة أسئلة ، ثم شارك عدد من تلاميذ مدرسة ثانوية الامام الاصيلي الى جانب مجموعة من الفنانين في الرسم على الجدران ..»

وتاتي هذه التجربة لاستثمار طاقات الفنانين المغاربة بقيادة جمعيتهم التشكيلية وبمبادرة مشجعة من الفنان محمد المليحي رئيس الجمعية لتحويل جدران مدينة «أصيلة» المعروفة بطابعها البيئي المتميز ونظافتها وجمالها ، وبياض جدرانها .. الى ما يؤكد المزاوجة الخلاقة بين دور الفنان ـ كمواطن ـ وبينه كمبدع ..

من ثم فان هذه التجربة صعدت من الحس الاجتماعي في المشاركة بالاعمال البلدية ذات الطبيعة الجمالية للمدن ..

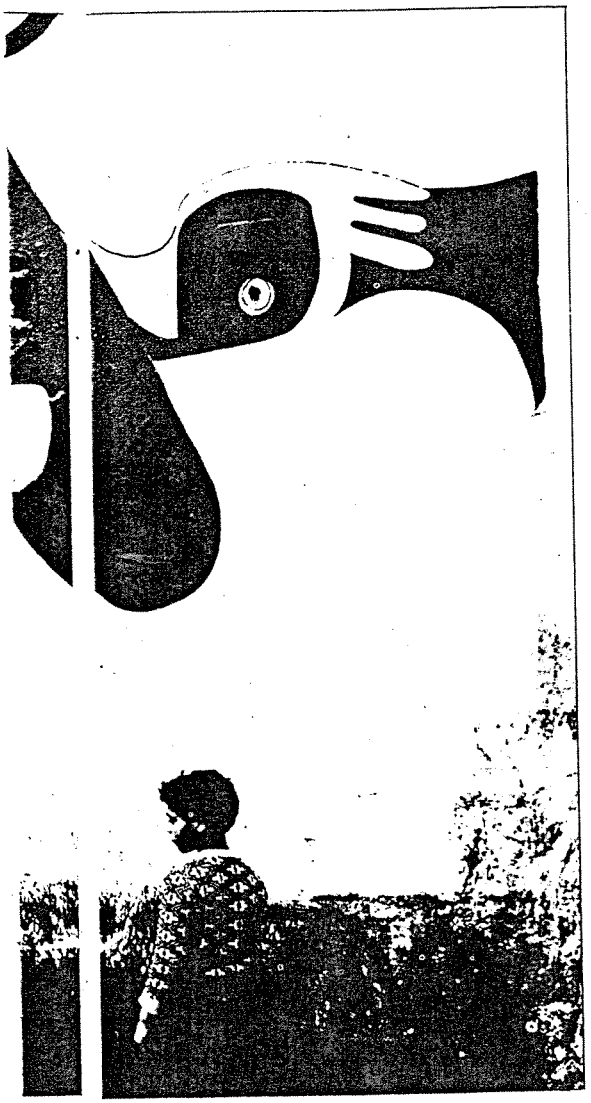
اذ لم تعزل هذه التجربة نفسها عن اطار الاهتمام البلدي في تحويل المدن الى مناخات سياحية وعلائم اثرائية للتراث وللفن .. ونافذة تتسع لرؤية الناس لجدران مدنهم في سياق متقدم ..

ان غنى الاضافات لا تتاتي من النتاج المحدود بصالات العرض المغلقة ، بل بخروج الفنان الى ضياء المدن ، وعيون المشاهدين مختلفي المشارب والآراء والتوجهات ، وبالاساس ، في عمق الدلالة التي تتركها مشاركة ابناء المدينة في هذه الفعالية المتقدمة ..

ان تجربة مدينة « اصيلة » تثري تجاربنا العربية ليس فقط بالمستوى الجماهيري في المشاركة العملية والوجدانية باعمال واهتمام الفنان ، حسب ، أولا بل وبخلق قاعدة عريضة من التذوق الفني والمعرفي بحرفية العمل الفني وفوائده على المستوى الجماهيري ، ثانيا ..

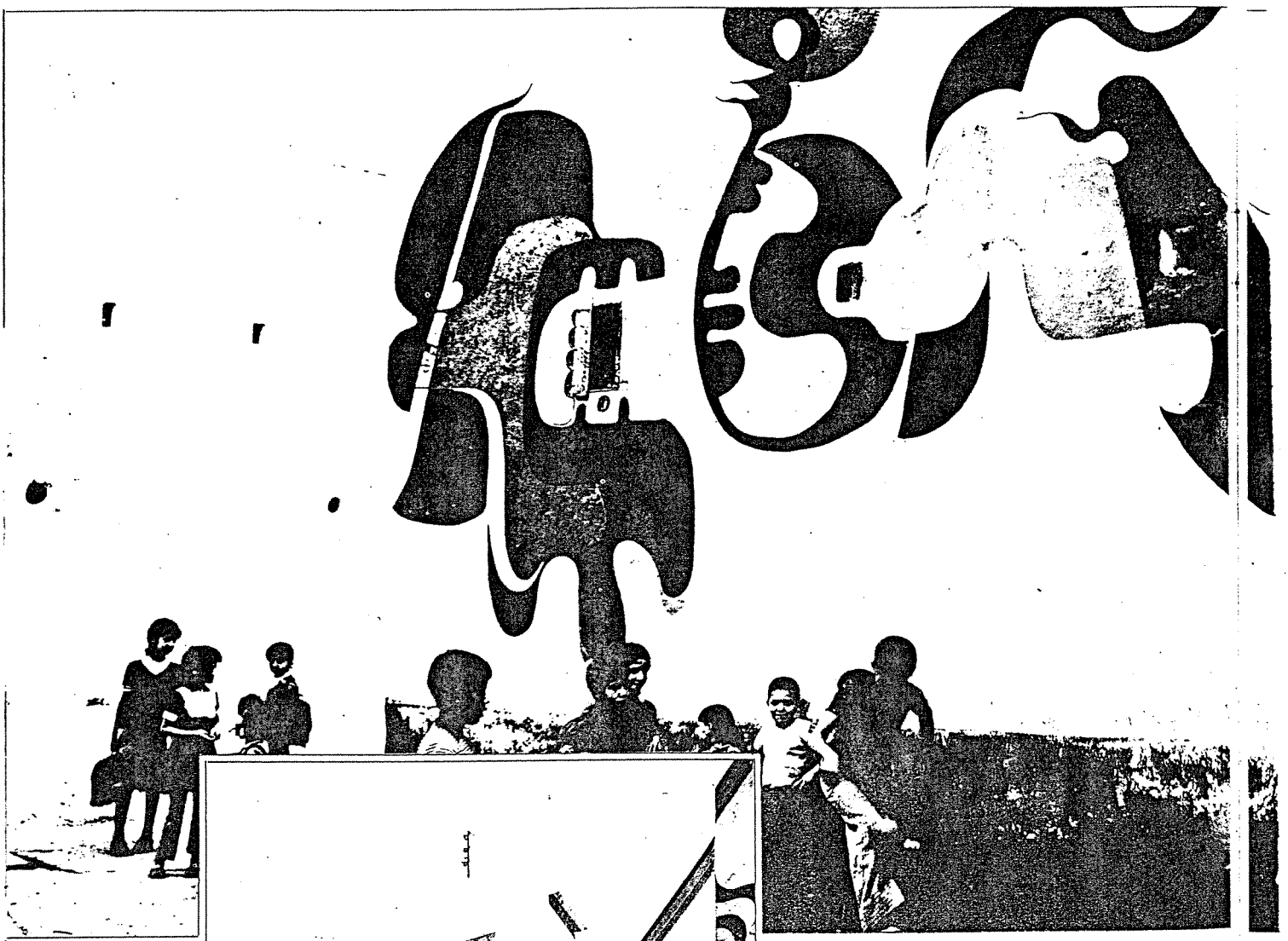
وثالثا ، فان هذه التجربة ، تدلل على المعنى الجديد لالتزام الفنان بقضايا الوطن والتراث ، فهي صيغة مسؤولة وحضارية وعملية، يتقدم بها الفنان العربي في المغرب في سياق المشاركة الجماهيرية ، دون افتعال تنظيري أو شعاري صارخ ، وضمن فريق عمل مزدوج فني وشعبي ..

ودون شك فقد عكس الفنانون اساليبهم واشكالهم التعبيرية على تلك الجدران في محاولة منهم لخلق جسر من الايصال والتواصل بين فعالياتهم وبين الجماهير ..



وبالاساس فان تجربة «أصيلة» هي اختبار لمهارات الفنانين العرب في مغربنا العربي ازاء تلقيات الناس وتعاطفهم مع تجاربهم التشكيلية. وهي بالتالي تجربة لا تخلو من خبرة في صحة معطيات الفنان المغربي بين همه الكوني الذي يسعى لتحقيقه في اللوحة ، وبين المجتمع الحسي الذي يتعامل مع المساحة واللون وفق اطارات المكان والزمان ، ومحدودية حسية الجدران ، رغم مساحته الشاسعة قياسا للوحة المعرض .

ان ترتيب هذه الفعالية وتعميمها يستدعي منا الانتباه لها على مستوى العراق والوطن



العربي ، وذلك بان نحول العديد من الجدران في المواقع والاماكن الجماهيرية ، أو السياحية ، الى ازدهارات تشكيلية ذات ايقاع معاصر ، وتجربة جماعية .. خاصة وان استثمار الجدران لرسوم ثورية، تسهم، اعلاميا ، في صنع التعاطف الخلاق بين الجماهير والفكرة المطروحة .. فالجدار يمكن أن يشكل «ملصقا» كبيرا وموحيا ، أكثر تاثيرا بكثير من «الملصق الجداري» رغم اهمية الاخير في عصرنا الراهن ، وسعة انتشاره وتاثيره .

تحية لتجربة جمعية الفنون التشكيلية في المغرب الشقيق وتحية للفنانين الذين قدموا «اصيلة» بتجربة اصيلة .

◆ ميلود
◆ المليحي

تتمة المنشور على ص 11

الداخلية ، وفي المرافق المختلفة • ونحن باستعراضنا للموضوع سنتناول مجمل هذه اللمسات دون التقيد ببيوت منطقة معينة وذلك كخطوة اولى نحو دراسات أكثر تفصيلا وتشخيصا •

أ ـ الواجهة الخارجية

تتخذ واجهات البيوت لون التربة المحيطة بالبيت عادة ، وفي حالات كثيرة تكسى جدران الدار بمزيج من الطين المخلوط بكمية كبيرة من التبن لتقوية الجدران بصورة عامة ، ويساعد ذلك على اعطاء الواجهات الوانا براقة نوعا ما بفعل وجود مادة التبن الذهبية • ويبدأ اللون يميل الى الدكنة على مر الزمن •

● القسم الاعلى : يزين القسم الاعلى للبيت احيانا وبارتفاع بسيط عن سطح البيت ، باشكال المثلثات التي تشكلها وحدات الطين غير المفخور ، تمتد على طول الواجهة ، وقد لاحظت هذا النمط قائما ايضا في بعض دور جزيرة عانه التاريخية وقد صنعت هذه التشكيلات من الجص • كما تزين اركان سطح البيت أحيانا أعمدة طينية قصيرة كأنها آثار ابراج •

● المدخل : يتمتع المدخل الخارجي لبيوت الطين وخاصة تلك التي تؤدي الى الساحة الداخلية للبيت ، بسحر خاص فبالاضافة الى دوره في تجسيد العمق في منظور الدار فان الشكل الذي يتخذه يقترن باستدارات وانحناءات ترتاح لها العين • فلا عجب اذ أنها جاءت حصيلة التلقائية في التصور والتنفيذ معا حيث لراحة يد الانسان الدور الاساسي في صياغة هذه الانحناءات • واذ نجد المدخل في الغالب بيضوي الشكل نجد في بعض الدور وخاصة المجاورة لطريق الموصل ـ اربيل ، تشكيلات دائرية او مثلثة تعلو مدخل البيت مؤدية غرضية الجانب الجمالي والجانب الوظيفي أي لتسرب النور عند غلق الباب • ويعلو المدخل أحيانا قطعة لماعة اقدمها قطعة السيراميك ثم استخدمت المرآة وأخيرا لاحظت استخدام غطاء عجلة السيارة المصنوع من الكروم على واجهة أكثر من بيت •

والسبب وراء ذلك يعود لمفهوم قديم مفاده أن هذه المواد اللماعة تعكس كل النوايا السيئة الموجه من الخارج •

ب ـ الغرف الداخلية

● القوس : نلاحظ ان بيوت الطين العائدة لأشخاص لهم أهميتهم الاجتماعية والمالية تختص بمستوى عال من التصاميم المعمارية وعلى سبيل المثال ما نجده في بعض دور الزبير والاقسام الداخلية لقلاع السعدون قرب الشعيبة حيث نجد الاقواس المدببة باستدارات جانبية متناظرة • تذكرنا باقواس سامراء العباسية • وكذلك بالنمط السائد في الهند وبعض اقسام ايران

● الكوى : تزدان بعض الغرف من الداخل بكوى ذات اشكال متعددة تستخدم لوضع الاشياء عليها وخاصة وسائل الانارة البسيطة

● موقد القهوة : ونجده في العديد من غرف الضيافة ويحتل شكلا مربعا او مستطيلا ويحاط باطار من الطين حيث تجمع في الداخل الدلال •

جـ ـ وحدات داخلية متفرقة

يتضمن بيت الطين في ساحته الداخلية وحدات بنائية صغيرة لاغراض عدة • منها موقع اناء الشرب حيث يحمى بجدار وسقف صغير من الاتربة ومن أشعة الشمس الحارة صيفا • وتشكل هذه الوحدات مجالا خصبا للتصرف الفني التلقائي ويصلح مادة ممتازة للنحت التجريدي •

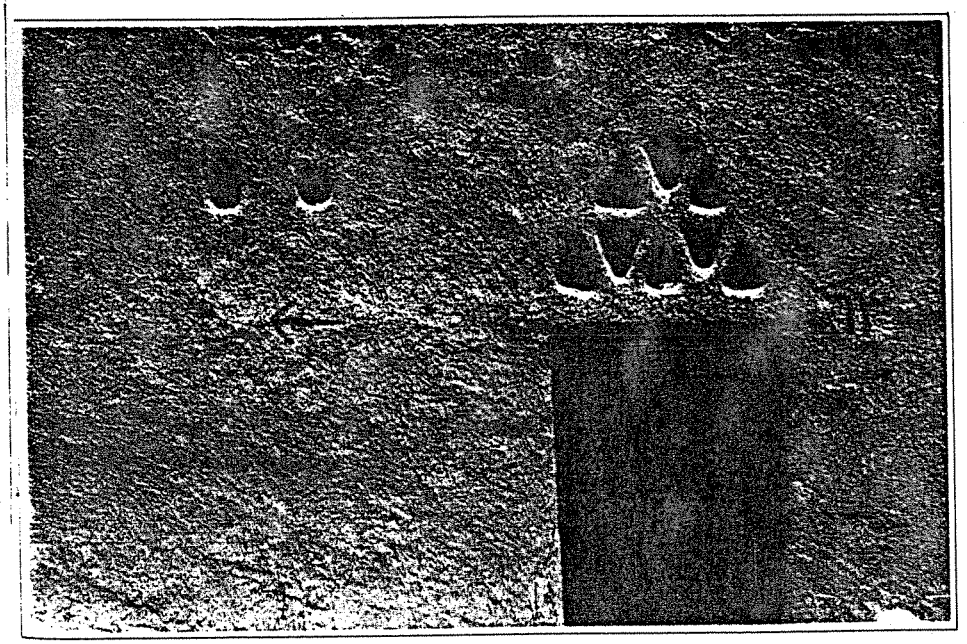
ومن الوحدات الطريفة الانيقة مكان تفريخ الدجاج حيث يصمم لها ماوى صغيرة يقترن بنوافذ لا حصر لاشكالها • وهي بمجموعها تشكل منحوتة لطيفة •

ويضع بعض اهل الريف لغرض خزن الحبوب شكلا متشوريا بعلو متر يرتكز على قوائم صغيرة وفي اعلاه فتحة مستطيلة ، وبشكله العام يذكرنا برقم الطين في تاريخ العراق القديم •

ويبنى لاغراض الطبخ جدران صغيرة لحماية النار من الريح ، كما يتخذ التنور بشكله الجميل موقعا بارزا في الساحة الداخلية •

تطلعات فنية

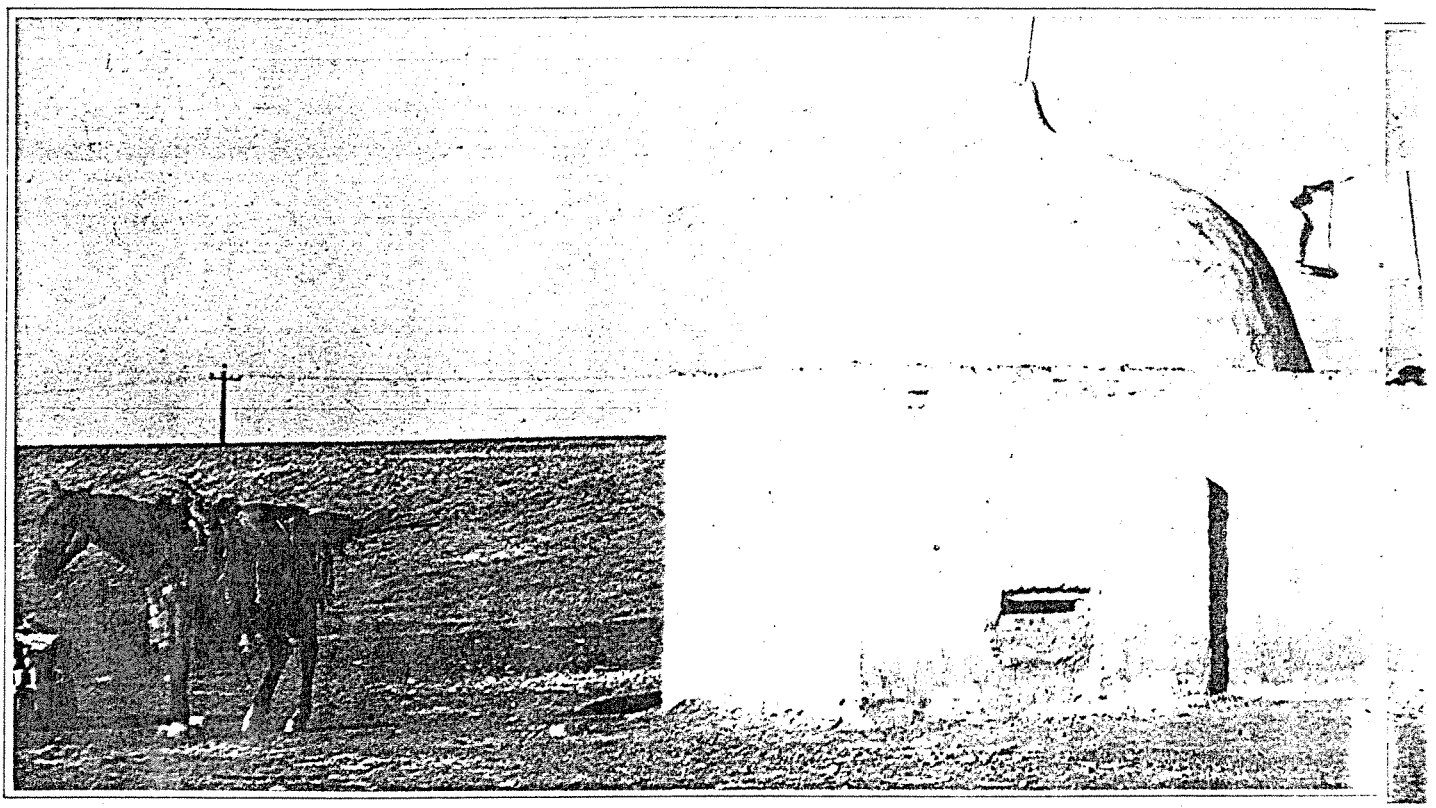
بعد كل ما تقدم لا بد ان نسال : ما هو موقع موضوع بيوت الطين من مسالة الفن العراقي المعاصر ومن صيغة العمارة العراقية الحديثة ؟

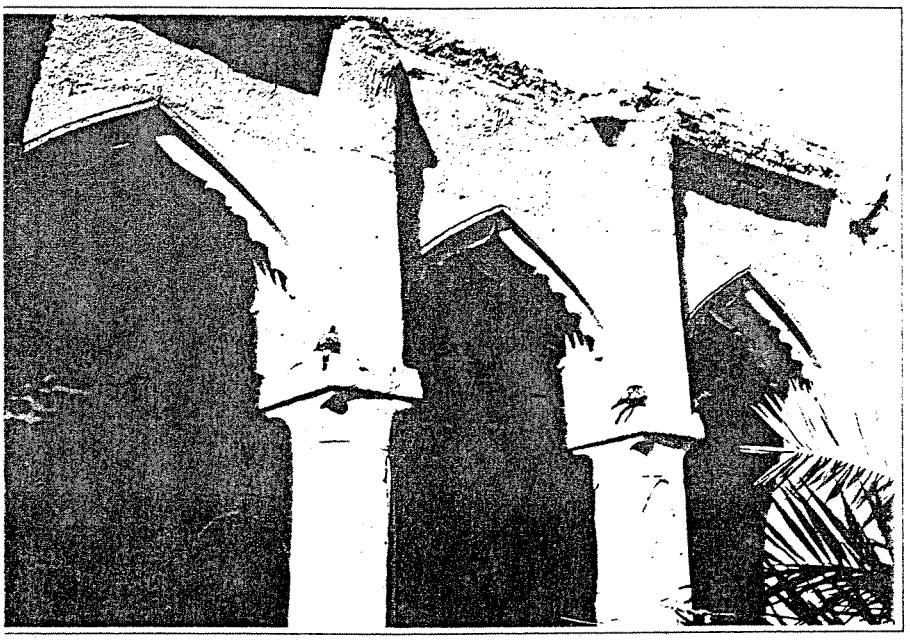


◆ مقام على طريق الكوت

◆ زخرفة مركبة لنافذة

◆ منظر عام لبيت طين





ان نمط العمارة الريفية ، نمط يتمتع بأصالة صميمية لكل شعب من الشعوب ، ولذلك فلا يمكن التعامل معه على أساس انه ظاهرة عارضة مؤقتة لحين أن يحل محلها نمط العمارة الحديثة ، وشاهدنا على ذلك أن الدول الصناعية المتقدمة ، بالرغم من امعانها في الحداثة قد حرصت على الطابع الريفي ونمته وجعلته عنصرا مكملا للعمارة الحديثة في المدن.

ونحن بهذا لا نذهب الى القول بابقاء كافة الامور على وضعها وانما ندعو الى استيحاء العناصر الجمالية والاجواء التي تتجسد بهذه الابنية . فالذي يهمنا الحرص عليه هو روحية هذه الابنية بغض النظر عن المواد المشيدة منها . وعلى الصعيد الاجتماعي المعيشي يمكن الحفاظ على الطابع وادخال عناصر المعيشة والمواد الحديثة في البناء .

ويمكن التطلع الى مستقبل الموضوع من ناحيتين:

1ـ في مجال العمارة :

لقد كان استيحاء العمارة الريفية مجديا في كثير من المدن الاوروبية ، وخاصة فيما يتعلق بطابع الاجواء الداخلية . وفي حالات اخرى حيث يستخدم

الحجر والجص في البناء نلاحظ طابعا اخاذا يتميز بالبلاستيكية والاصالة كما هو الحال في بعض اقسام اليونان وكريت واسبانيا وحتى المغرب العربي .

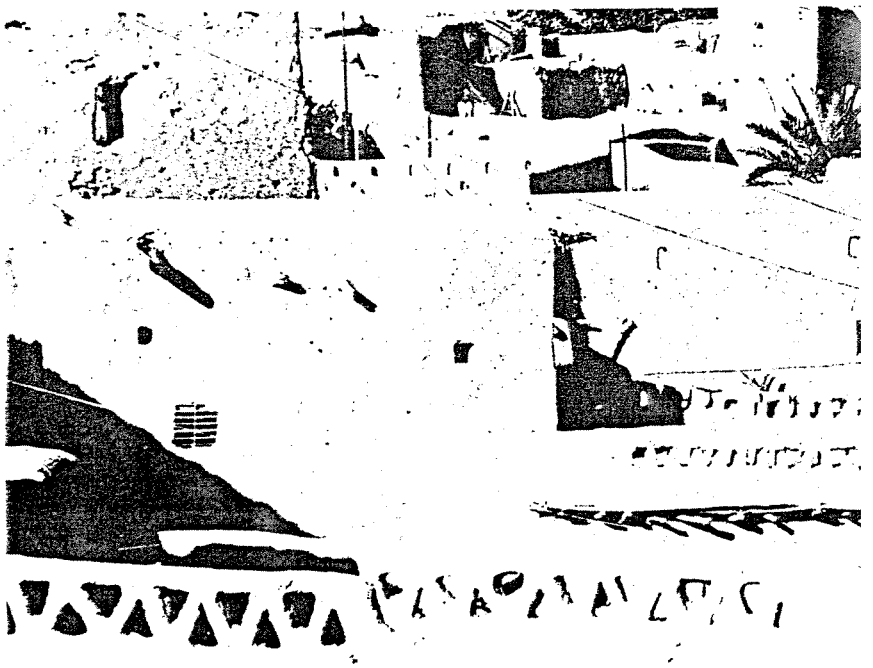
ولا ينبغي أن تفوتنا الاشارة الى أن عمارة اليمن التراثية المتميزة بارتفاعها الشاهق وزخارفها الرائعة. (مادة بنائها بعد الطابق الارضي ، هي الطين) . قد استطاعت هذه الابنية أن تصمد اكثر بكثير من بعض الابنية المشيدة بالآجر .

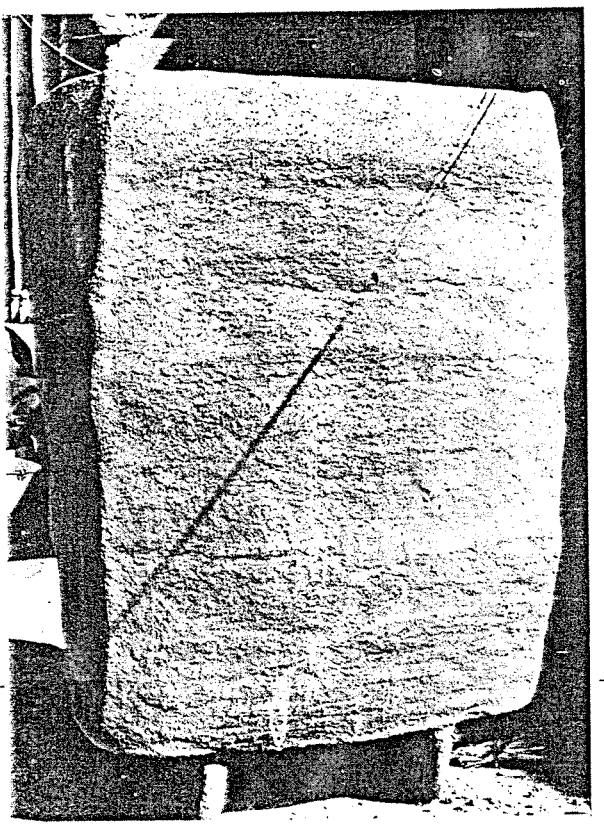
وحتى في العراق فهناك محاولات ولو قليلة قد تحققت روحية العمارة الريفية بشكل عام واذكر على سبيل المثال دار السيد باهر فايق في حي المنصور ببغداد . وهي في نفس الوقت يمكن أن ينظر اليها كنمط للعمارة الحديثة .

ان استيحاء العمارة الريفية العراقية يكمن اذن بناحيتين الاولى الطاقة البلاستيكية الكامنة فيها وثانيا العناصر الزخرفية والجمالية المتوفرة فيها .

ب- في مجال الفن التشكيلي

وكما هو الحال في العمارة فالامر نفسه يصح بالنسبة للفن التشكيلي حيث يمكن استيحاء الجانب البلاستيكي والجانب الزخرفي لتعزيز الطابع الفني الاصيل للحركة الفنية في القطر . وقد كان الرسام العراقي سباقا في هذا المجال قياسا لزميله المعماري. فقد ركز بعض الفنانين وخاصة الرواد منهم على دراسة البيئة الريفية ومنها بيوت الطين ، فظهرت تاثيراتها في أعمال فايق حسن وخالد الجادر كاداء واقعي ثم نلاحظ منحى نحو الاختزال في التفاصيل البنائية وصعودا نحو تجسيد روحية المبنى في أعمال نوري الراوي ضمن لوحاته عن القرية . أما راكان دبدوب فقد تاثر بالعنصر الزخرفي الذي تمتاز به بعض القرى المجاورة لمدينة الموصل وظهرت في الكثير من أعماله استخدامات للفتحات والمنافذ والبروزات الدائرية التي نشاهدها فوق مداخل بيوت تلك القرى ، ليس ضمن تصوير معماري وانما ضمن العديد من الشخوص والمواضيع ذات الطابع الحديث.





■ منظر لبيوت من الطين

■ المحرز لخزن الحبوب

■ نوري الراوي ضمن لوحاته عن القرية

التشكيلي العربي
المستوى والطموح

رافع الناصري

■ ظهر العدد الثالث من مجلة التشكيلي العربي التي يصدرها الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب بعد مدة طويلة امدها ثلاث سنوات من صدور العدد الثاني في آذار 1975 • لقد حدث الكثير والمهم في الفن العربي خلال هذه السنوات الثلاث كمعرض السنتين العربي الثاني في الرباط والمعرض التشكيلي العالمي من اجل فلسطين في بيروت ومعرض الكرافيك العربي في لندن وبغداد ومؤتمر الرابطة الدولية للفنون التشكيلية بصحبة معرض عالمي ضد التميز العنصري في بغداد وتجارب مهمة في مجال الملصق السياسي خاصة المعارض الخاصة عن تل الزعتر والتمييز العنصري وكثير من المعارض والفعاليات التي تؤكد تطور الفنان العربي المعاصر وترسيخه لتجربته الفنية على امتداد الساحة العربية • فهل استطاع العدد الجديد من التشكيلي العربي عكس ذلك أو بعضه على صفحاته الاربع والثمانين؟ ان الحرص على اصدار مجلة تشكيلية متخصصة مركزية كالتشكيلي العربي من شانها ان تعكس مدى تطور الفن العربي باسلوب علمي مركز لهي غاية كل الفنانين العرب اذ انها الفعالية التي تجمعهم وتعرف ما بينهم اضافة الى معرض السنتين العربي • ومن هذا المنطلق ولكون انتشارها سيكون كبيرا بين الفنانين وخاصة الشباب وطلبة الفن فانني احرص على تثبيت بعض الملاحظات تصحيحا لمفاهيم وافكار ربما تركها بشكلها الحالي قد يعم الخطأ الذي تنطوي عليه حتى لا يقع القارىء في سوء فهم اذ شك انه غير مقصود •

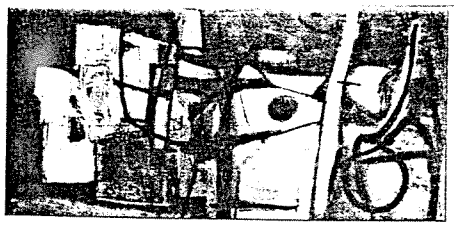
1ـ نشر مقال للاستاذ عبدالغني النبوي الشال مرتين في نفس العدد مرة بعنوان (مضمون الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي ومدى تعبيرها عن البيئة والمحيط وتاثرها بالتراث) صفحة 67ـ68 ومرة اخرى افتتح به ندوة عقدها الاتحاد في مدينة الاسكندرية صيف 197 على الصفحات 39ـ41 والاختلاف الوحيد بين المقالين هو أن الاول بقلم كاتب المقال والثاني ربما منقول عن ربط تسجيل • ومن هذا المقال المكرر اقتطع مقطعين وقع فيهما الكاتب باخطاء تاريخية ومعلومات غير دقيقة حين قول على صفحة 39 (ظهرت في الوطن العربي في مصر وتركيا وسوريا وايران هذه الوحدة وهذا النسق وهذا الطراز المتأنق في الشرق في المغرب العربي لكل منهما شخصية لكن ••• الخ) أما في المقال صفحة 68 فيقول (لقد ظهر ذلك جليا في العصر الوسيط عندما كانت هناك شخصية عربية في الوطن العربي الكبير في العراق وفي سوريا وفي مصر وتركيا وايران والمغرب العربي وغيرهما بينما كانت تجمع كلها وحدة ونسق •• الخ) أما الخطأ الثاني الذي وقع فيه الكاتب فهو ما جاء في صفحة 40 حيث يقول في ندوة الاسكندرية (وهناك معرض آخر اقيم في العراق قريبا جدا من هيلتون العراق وهو مثل رائع أيضا للافادة من التراث، الهندسي الذي شيد هذا المبنى نجد أنه اضاف لفن المعمار شيئا جديدا وهندسة جديدة وعمارة جديدة ••• الـخ)

ويقول على صفحة 68 (والمثل الآخر لأثر التراث ربما في هيلتون بغداد الذي يبنى حاليا كيف استفاد من الشكل الفني الرائع التي تميزت به العمارة الاشورية والبابلية والكلدانية في القباب والعقود بفكر جديد رائع) وهنا لا اود التعليق لكن ربما من المفيد ان أذكر بان الاستاذ الشال هو عميد كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان ـ القاهرة كما جاء ذلك في أكثر من مكان في المجلة وقد سبق أن زار بغداد في اكثر من مناسبة فنية للاتحاد أو غيرها •

2ـ ورد في تقرير المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التابعة لجامعة الدول العربية (الوضع الراهن للفنون التشكيلية في الوطن العربي) معلومات غير دقيقة ومجتزأة بحيث يغلب الثانوي على المهم او يتساوى في بعض الاحيان فعلى سبيل المثال وفيما يخص الفقرة (الجمهورية العراقية) صفحة 7 يقول التقرير (2ـ المعاهد والمراكز الفنية هي معهد الفنون الجميلة (عام 1939) واكاديمية الفنون الجميلة (1962 ومعاهد اعداد المعلمين ومدارس الفنون المنزلية وتشمل الدراسة فيها النواحي النظرية والتطبيقية للفنون التشكيلية) وفي نفس الصفحة (4ـ تقوم مديرية الفنون العامة بوزارة الاعلام بالاشراف على عديد من الاقسام الفنية التي ترعى الفنون التشكيلية وأهمها دار الازياء العراقية التي تقوم بالحفاظ على الازياء القديمة وتطويرها والاستفادة منها في التصميمات الحديثة واقامة المعارض وانتاج الافلام التعريفية ••• الخ) • ان هذا التقرير المنشور سنة 1978 ربما كان يطابق زمنا سابقا يعود لعشرين سنة مضت لكنه لا يعبر عن معاهد ومراكز الفن اليوم في القطر وهي كثيرة ، وان النواحي النظرية والتطبيقية للفنون التشكيلية هي دائما من اختصاص معهد واكاديمية الفنون فقط لكونها مدارس فنية متخصصة ، وكل المراكز الاخرى تعني بالفن التشكيلي كدراسة تطبيقية مكملة لعلوم اخرى وليست اختصاصا • أما ذكر دار الازياء ضمن الاقسام التشكيلية وضمن تقرير عن الفنون التشكيلية فهذا غير وارد لان لكل من الفن التشكيلي والازياء اصول وشروط وتوجه يختلف الواحد عن الآخر •

3ـ وفي مقابلة مع الفنان اليمني علي غداف جاء ما يلي في صفحة 50 (الفن التشكيلي هو مصطلح حديث في الفن يطلق على مفهومين للفن فهو يجمع بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية) والصحيح ان الفنون الجميلة مصطلح عام يضم فروعا كثيرة من ضمنها الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية وتضم الفنون التشكيلية (الرسم والنحت والكرافيك) بينما تضم الفنون التطبيقية (السيراميك والتصميم بمختلف انواعه (الصناعي ، التجاري ، الفني) وبعض الفنون الحرفية الخ) • وفي المقابلة ذاتها يقول (وفي القرن العشرين ظهرت فنون تطبيقية لم تكن معروفة من قبل ، امثال ذلك الاعلانات سواء كانت على الحائط او في الجرائد اليومية وحيث ان الفن هو لغة مقروءة عالميا ببساطة وسهولة فنجد ان الدول علمت قيمة الاعلان واستغل تجاريا بشكل واضح ، واصبح الانسان المعاصر يطالع الاعلان اينما ذهب ، واصبح له تاثير كبير عليه • وكلما زادت قيمة الاعلان فنيا كلما ادى ذلك الى المطلوب منه واستغلته الدول في الدعاية السياسية سواء في زمن السلم او الحرب ••• الخ) هذا الكلام يمكن ان يمر لو لم يكن قد ورد في (التشكيلي العربي) ولانها الاكثر اختصاصا في الفن وقضاياه لذا وجب ذكر بعض الحقائق بهذا الخصوص • فالاعلان كما يسميه الفنان لم يبدأ في القرن العشرين بل كان قبل ذلك بكثير اي منذ بداية القرن التاسع عشر وان المصطلحات الفنية الدقيقة الان تفرق بين الاعلان والملصق الجداري وليس كما يذكر (سواء على الحائط أو في الجرائد اليومية) لاختلاف الافكار والتوجه وطريقة الطرح لكل منهما • كما أن استعمال كلمة (الدعاية السياسية) لا يجوز تعميمها بهذه البساطة لا على مستوى العمل الفني (الملصق) ولا على الدول• وان كانت تنطبق على الدول الراسمالية لمناسبات أو اغراض معينة فهي لا تنطبق على كثير من دول العالم التي تستعمل الملصق كوسيلة تعبير عن مواقف سياسية تقدمية أو نشر فكر جديد أو التشجيع لحياة افضل •

هذه بعض النماذج التي احتواها هذا العدد ذكرتها حرصا على علمية المجلة وتجنبا لتكرار مثل هذه الاخطاء التي ولا شك أنها قد مرت دون تمحيص آملين ان لا يفوت هيئة التحرير الالتفات الى دقائق الامور للارتفاع بالمجلة الى مستواها المطلوب وهي التي تعتمد في تحريرها على مجموعة من الفنانين العرب المعروفين والمتابعين للحركة الفنية العربية الحديثة •



فائق حسن

اسماعيل الشيخلي

معرض الفن العراقي المعاصر في مدينة مسينا بايطاليا

■ لبت دائرة الفنون التشكيلية دعوة المؤسسة الثقافية الوطنية للفن لمدينة «مسينا» في ايطاليا، فقدمت في السابع والعشرين من شهر كانون الثاني 1979 ، اول معرض للفن العراقي المعاصر في تلك المدينة • وقد شارك في هذا المعرض الذي يضم (100) لوحة فنية اثنان واربعون فنانا ، واستمر المعرض حتى الثامن من شباط •

نشرت «صحيفة الجنوب» مقالا ضافيا عن هذا المعرض بقلم ناقد الفن «لوشيو باربيرا» جاء فيه: «ان هذا المعرض ينطوي على اهمية كبرى ، لانه لا يمثل نافذة مفتوحة على العالم العربي حسب، بل لانه محاولة ناجحة لاقامة جسر دائم بطابع حضاري وثقافي ، حين بدات اوربا تعنى بذلك منذ وقت قصير ، ودللت هذه الظاهرة على وجود اسس هذا التعاون في المستقبل •»

«•• وقد اكتسب العراق دورا طليعيا في العالم العربي فيما يتعلق بالفنون التشكيلية •• يلاحظ ذلك من اهتمام الفنان العراقي بشكل خاص لتمثيل ما قدمته الثقافة التشكيلية الاوربية من اعمال فنية ، والمحافظة في نفس الوقت على جذوره الحضارية ، رغم ان بعض لاعمال الفنية العراقية تلتقي بالاعمال الفنية لاوربية ، مع ملاحظة طابعها الشرقي • كما تظهر في المعرض مظاهر ايجابية اخرى وهي تتخطى حدود المعرفة فقط بهدف فتح آفاق جديدة في اوربا ، حيث ان المدلول النقدي اعمق من ذلك بكثير ، حيث يظهر من خلاله بان الثقافة العراقية الشابة قادرة على العطاء ، ونقل التجارب ، وهذا في نظرنا هو روح المعرض العراقي الذي يعبر فيه الفرد عن شعب وعن بلد وعن تاريخ ايضا بما في ذلك المعاصرة والتراث بشكل متوازن •

ما فائدة كتابة تاريخ الآخرين ورفض ثقافتهم الخاصة ، وما فائدة رفض التراث والقبول بالآخرين ورفض تاريخهم الخاص ؟••

ان كل ذلك هو ما يدعو اليه بعمق معرض الفن العراقي ، الذي يعطي المثال الواضح على ذلك ضمن مستوى جيد كاعمال الفنانين فائق حسن واسماعيل الشيخلي ورافع الناصري ، وعلي الجابري وشاكر حسن سعيد ، فهؤلاء يمثلون اسماء فوق الورقة يصعب لفظها ، اما فوق اللوحة ، فهم عبارة عن نماذج للتوازن الذي تم التوصل له ، نماذج تتمثل بالتاكيد واقعا مهما لايطاليا بفضل معرض البحر الابيض المتوسط الثالث» •

■ مدخل دار البلدية في مدينة مسينا حيث اقيم المعرض العراقي

■ جانب من حفل افتتاح المعرض العراقي

■ جانب من حفل افتتاح المعرض

معرض الخزف العراقي المعاصر في دمشق

■ طارق ابراهيم

اقيم في مطلع شهر ايار 1979 معرض الخزف العراقي المعاصر بقاعة المركز الثقافي العربي في دمشق ، وقد ضم اعمال خمسة خزافين عراقيين هم :

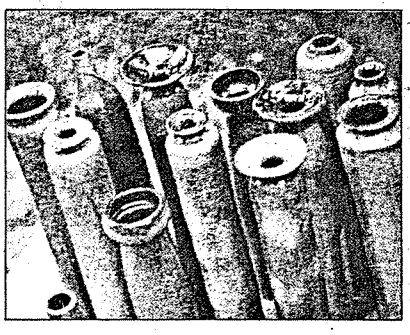
سعد شاكر وطارق ابراهيم وسهام السعودي وعبلة العزاوي وشنيار عبدالله. قدمت هذا المعرض ، دائرة الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة والفنون ، واستهدفت بذلك اطلاع الجمهور في القطر العربي السوري الشقيق على جانب من الحركة التشكيلية في القطر العراقي ، وهو جانب يتميز ببحوثه الجديدة وتواصلاته المهمة في سبيل رفع قدرات التعبير في الخزف .

في جريدة تشرين ، كتب الناقد السوري طارق الشريف مقالا تحليليا للاعمال التي قدمت في المعرض ، تحت عنوان «حول معرض الخزف العراقي المعاصر» جاء فيه :

«من اتيحت له فرصة مشاهدة معرض الخزف العراقي» شعر بانه امام تجارب هامة مبدعة ، وذلك لان الخزاف المعاصر في العراق الشقيق ، استطاع أن يجعل لهذا الفن دورا هاما ضمن وسائل التعبير الفنية ، وطور هذا الفن نحو شخصية متميزة لكل فنان عارض .

ولجا الفنانون الى عدة صيغ فنية والى اشكال تعبيرية وجمالية متنوعة ، حققوا عن طريقها اهدافهم ، وهكذا أصبح الخزف قادرا على استيعاب كل الافكار المطلوبة من الفنان سواء كانت جمالية

■ سهام السعودي



تزيينية او تعبيرية انسانية . لكن الشيء البارز والهام هو التحول الكبير الذي خضع له «الخزف المعاصر» اذ لم يعد الخزف عبارة عن اواني نفعية استعمالية ولاجداريات تزيينية ، بل تحول الى فن له قدرة على تنفيد جميع الاهداف المعاصرة للوحة او لتمثال النحت .

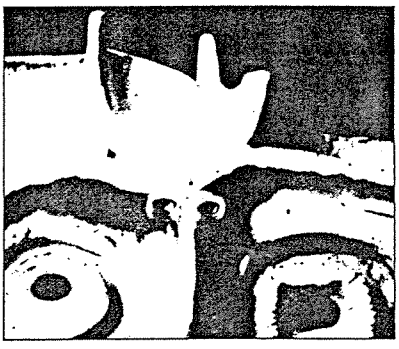
اي اننا امام فن تشكيلي بالمعنى الدقيق للكلمة ، العمل مفرد ليحمل شخصية الفنان ، وله صياغة نحتية ضمن الفراغ ، وعليه رسوم ، وهو ملون يمكن ان يصبح لوحة تجريدية او تعبيرية ، ويمكن أن يقوم مقام اللوحة والتمثال معا، وهو يمكن احداث التقنيات في مجال الخزف ، ولهذا فالخزف المعاصر في العراق بلغ اعلى مستويات التعبير التي ينشدها أي فن اخر .

ولهذا نحس ، ونحن نشاهد المعرض بان المعروضات تنقسم الى تجربتين متميزتين ، احداهما تسعى الى جعل الخزف فنا تعبيريا يمكن ان يطرح الفنان من خلاله جميع اهدافه الانسانية المطلوبة من النحات أو الرسام حين يتصدى احدهما لمعالجة موضوع انساني او اجتماعي او حتى موضوعات كلاسيكية .

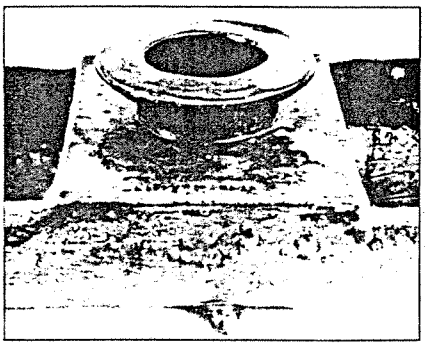
والاخرى تسعى لربط الخزف بجانب جمالي خاص ومتميز ، حيث نرى اللوحة معلقة على جدار او موضوعة امامنا على طاولة ، لكن هذين الجانبين يتفقان في ان الخزف المعاصر فن تشكيلي له قدرات اي فن تشكيلي اخر ، بعيدا عن الجانب النفعي للاناء او الصحن او الجرة»

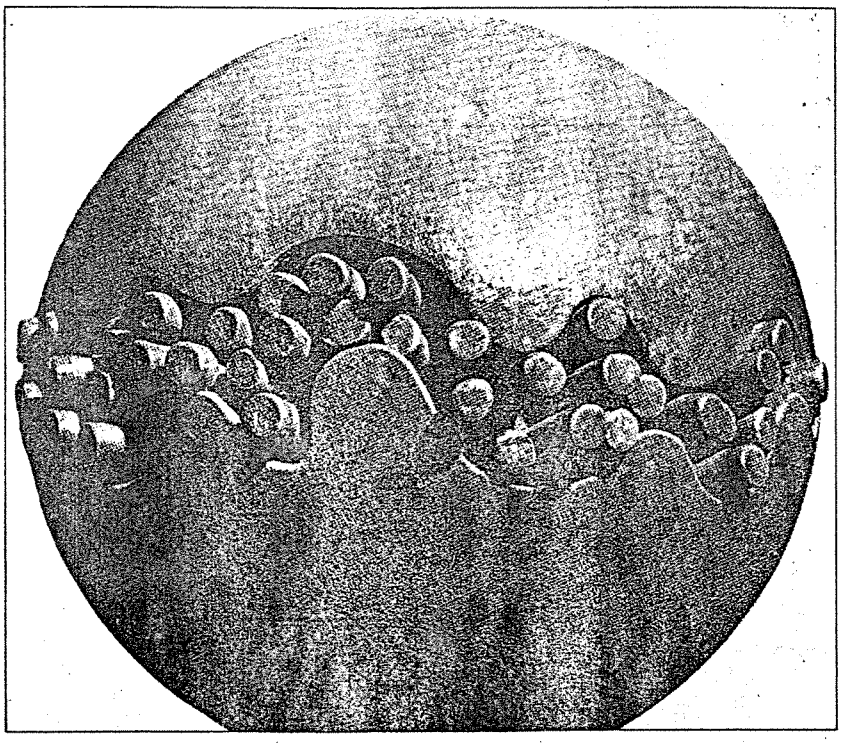
■ سعد شاكر

■ شنيار عبدالله



■ عبلة العزاوي





توثيق المشاركات العراقية و السورية في معرض كان سورمير الدولي بفرنسا

■ في «كان سورمير» بجنوبي فرنسا ، يقام في شهر تموز من كل عام ، معرض عالمي للرسم ، تقدم فيه آخر التجارب الفنية بل آخر التوصلات في حقل الرسم .

في تسجيل وثائقي لمشاركة القطرين الشقيقين العراق وسورية ، نجد أن مشاركة العراق بدأت في عام 1974 باعمال فنانين عراقيين هما : كفاح حداد ، ومهدي مطشر وهما يقيمان في فرنسا منذ مدة طويلة . أما القطر العربي السوري فقد بدأ مشاركته في عام 1976 باعمال الفنانين : واصف درويش ، ابراهيم جلال ، فتحي مصطفى، مصطفى نشار ، طريف رسلان .

وتوالت المشاركات العراقية على الوجه التالي :

عام 1975 : شاكر حسن سعيد، ضياء العزاوي، علي طالب .

عام 1976 : سعاد العطار ، محمد مهر الدين، راكان دبدوب .

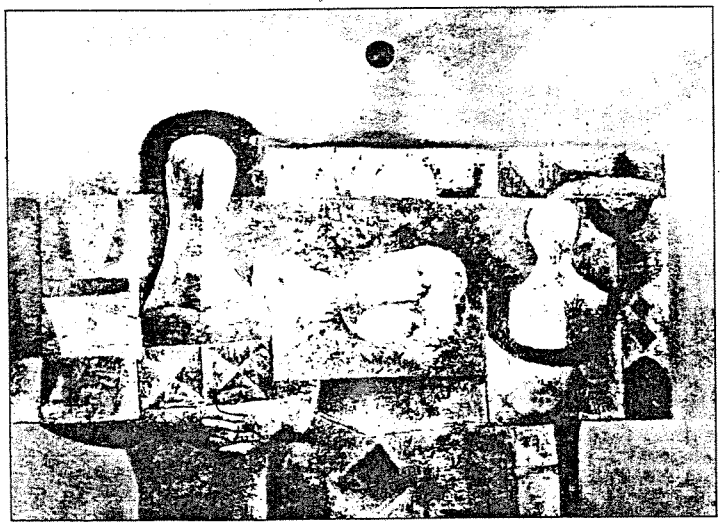
عام 1977 : يحي الشيخ ، عامر العبيدي ، رافع الناصري .

عام 1978 : لم تحصل المشاركة لان دورة هذا العام قد خصصت لذوي الجوائز من الفنانين الذين نالوها خلال السنوات الماضية .

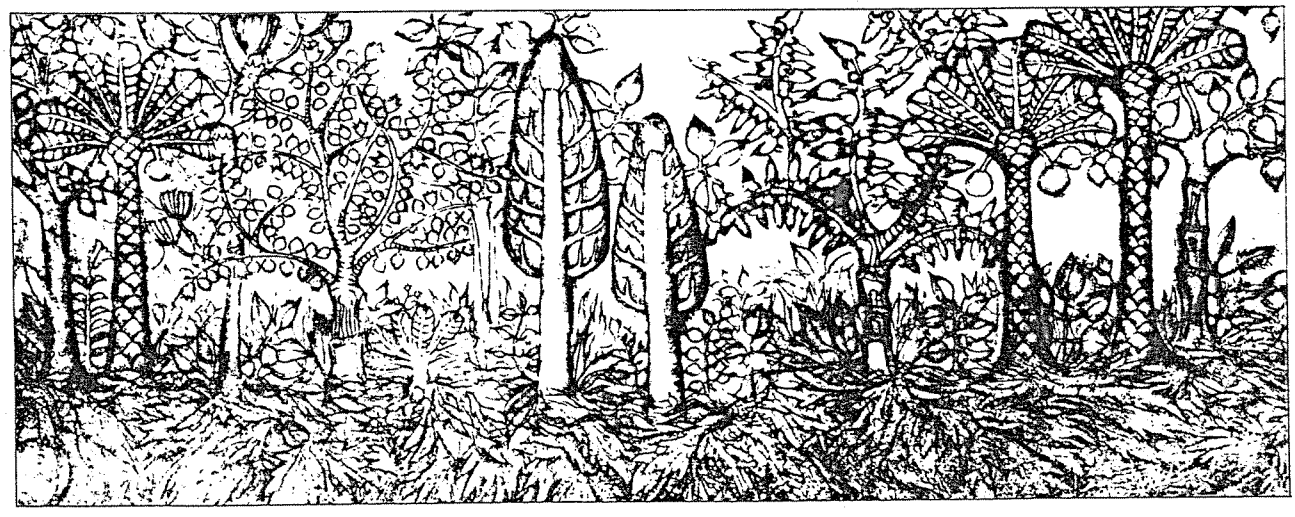
عام 1979 : سالم الدباغ ، صالح الجميعي ، سلمان عباس .

جدير بالذكر ان الفنانين : شاكر حسن سعيد ورافع الناصري قد نالا الجوائز التالية : الاول جائزة تقديرية ، والثاني جائزة النقاد . هذا وقد شارك الفنان اسماعيل الشيخلي في لجنة التحكيم الدولية لعام 1977 ، حيث شارك من الفنانين السوريين : ابراهيم جلال ، علي خالد، سهيل معتوق ، رئيف رفاعي ، سمير سلامة .

أما الدول التي شاركت في معرض عام 1978 فهي : اليابان ، بريطانيا ، كولومبيا ، الدانمارك، البرتغال ، فنلندة ، كولومبيا ، فرنسا ، ايطاليا، بولونيا .



■ راكان دبدوب
■ سعاد العطار



معارض عالمية

بن نيكولسن ـ مناظر طبيعية على فراش الموائد

■ يستحوذ بعض الفنانين على مناظرهم الطبيعية الى درجة ان المكان الحقيقي ، اذ ما زرناه للمرة الاولى ، يبدو وكانه نسخة ثانية من اعمالهم • وفي فرنسا ، على الاخص ، توجد امثلة عديدة : ـ المصارف على نهر السين هي نسخ من اعمال مونيه ، وبصمة سيزان على التربة الحمراء والجذور الملتوية في الميدي ، وماتيس الذي يستتر في جميع الشرفات اللولبية في نيس ، وبالطريقة نفسها تبدو كورنوول وكانها مقاطعة الفنان الانجليزي بن نيكولسن • لقد استطاع هذا الفنان ، بداب ، وعلى الاغلب بدون نقل المنظر الطبيعي على الاطلاق ، ان يبدل عددا من انسال الاستجابات الى رف الارض الاخضر ، الذي ينحدر بالغرانيت وتالق الهواء البحري ، حيث جنوب انجلترا الذي ينتهي بالاطلسي •

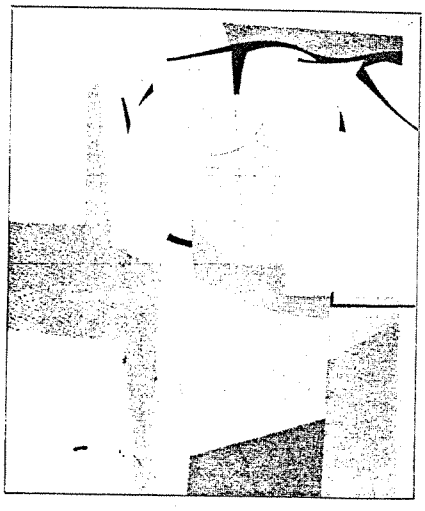
ان بن نيكولسن يتقدم نحو عيد ميلاده الخامس والثمانين • ويشك معظم النقاد التشكيليين في استطاعة اي فنان انجليزي آخر أن يدعي لنفسه التاثير الذي احدثه نيكولسن على مجمل تطور الفن التجريدي• فلعدة عقود بقيت ريليفاته الصامتة الحبورة وصوره التجريدية للحياة الساكنة ، الرابطة الرئيسة ما بين الفن الانجليزي وتقاليد البنيانية ـ التكعيبية في اوروبا • ويجد النقاد بانه لم يكن واحدا من المبدعين لهذه التقاليد لكونه قد اخطا في اثنين :ـ ولادته المتاخرة جدا، والبلد الذي ولد فيه ! لكنه اصبح احد اهم موهوبيها والمبشر الحساس المحتفى به •

وفي امريكا ، التي تكاد ان لا تعرفه ، يقام ، فجاة ، معرض شامل لاعماله • فيجد الوسط الفني فيها ، بانه كان بحاجة مصيرية الى بن نيكولسن !

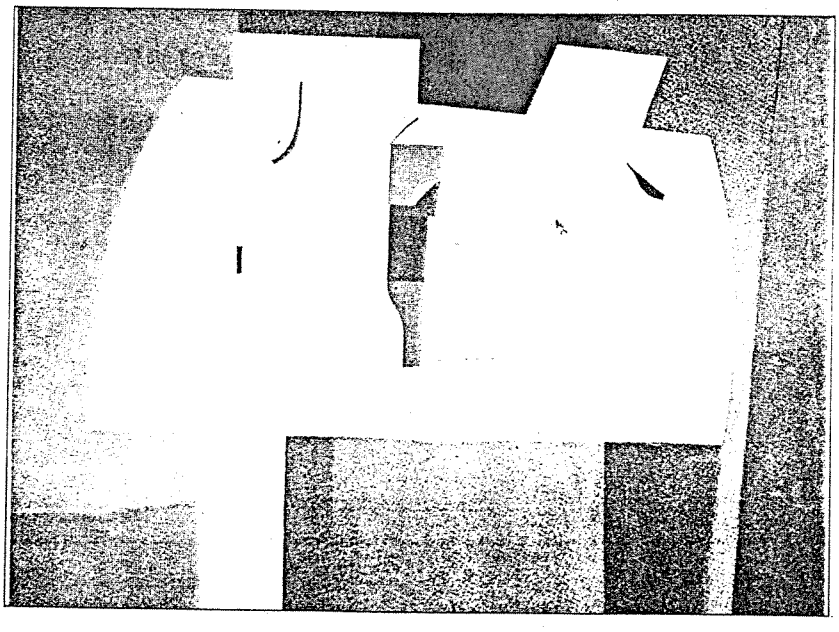
انه ابن فنان اختص برسم الحياة الساكنة ، وترعرع في جو من المحفزات البصرية • لكن هذا الجو كان انجليزيا ، وبالنتيجة فهو محافظ • وفي العشرينات تتحقق اولى الصدمات في صالة تعرض اعمالا لبيكاسو• فيخرج مهزوزا :ـ (لقد كانت كما بدت لي حينها كاملة التجريد ، وفي المركز كان هنالك ذلك الاخضر المطلق الاعجاز ـ العميق جدا ، المتمكن جدا والحقيقي جدا •) وهذا الحس بالواقعية في مركز التجريد وباللوحة كموضوع اكثر من كونها صورة قد رافقه وما زال •

ولم يكن الا في الثلاثينات حين اكد نيكولسن ذاته في مجسماته البيضاء الصارمة الهندسة والتي عملها تحت تاثير موندريان والبنيانيين • وغزا هذا التاكيد للذات أعماله اللاحقة • أن المشاهد ليختل أمام تاكيد المادة المهذب لنفسها : كيف ان الورق المقوى الاشقر كالتبغ، متالفا بمسحوق ابيض او ازرق يلتصق بالسطح مثل ضباب على جرف صخري ، يملك واقعية الورق اضافة الى فاعلية التحول للون • لكن اعماله في هذه الفترة لم تكن تجريدية بالكامل ، والولع برسم المناظر الطبيعية الذي ظل يمسك بمزاج الفن الانجليزي قد ظهر لدى نيكولسن في بداية الاربعينات حين استقر للعيش في كورنوول حيث النور الشفاف الذي ينتحل رقته من مناطق بحر ايجه • وهنا انشغل بن نيكولسن برسم المناظر والحياة الساكنة والاواني منظورا اليها عبر نافذة وكانها مرسومة على فرش الموائد •

سمير علي



■ منضدة
■ جزيرة كريت



رينيه ماغريت
الدخول إلى حضرة السحر

■ توفي الفنان السريالي رينيه ماغريت في عام 1967 وعمره 68 عاما • لكن أعماله استمرت في خدمة المشاهد العصري الى درجة الكلاسيكية • وحين عرض مركز بومبيدو في باريس مائتي عمل من أعماله ـ لوحات، تخطيطات، منوعات سريالية، فقد ظلت قاعات العرض حاشدة بالزوار الى درجة ادهشت الجميع • وأثبت رينيه ماغريت بانه يستحق ذلك بلا منافس ، فان اعماله الغريبة ما زالت الطريق الامثل للدخول الى مقاطعة العقل الحر ، هذه المقاطعة التي اسست السريالية فيها عرشها •

ان صور ماغريت هي قصص بالدرجة الاولى ولوحات بالدرجة الثانية ، لكن هذه القصص ليست من النوع الذي يروى ولا هي شرائح من الحياة او التاريخ • انها لقطات من المستحيل معالجة باقصى فتور وحرفية • انها صور من اللغة والواقع مشتبكة في عملية ابطال مزدوج •

وكاستاذ للوحات المحيرة، فان ماغريت بلا منافس، وبالرغم من تاثيره الكبير على فاعلية تشكيل الصور وحتى على كيفية فك رموزها من قبل المتفرج فانه قد ظل بدون وريث •

لقد كانت نقطة تحول رينيه ماغريت في عام 1927 حين كان يعيش في باريس مخمورا في الحركة السوريالية حيث ترك دور (المتفرج الفردي) • فقد ظهر له بوضوح المجال الذي يستطيع فيه ان يساهم في هذه الحركة كمبدع : فلم يكن مجاله في (المصادفة والحظ) اللذين دأب عليهما ارنست وماسون ، ولا ، العصابية والاخفائية لدى دالي، لكن في الاعتيادية المهلوسة. وفي تقنية جافة ترغمنا على التصديق رسم ماغريت لوحاته لاشياء اعتيادية تماما : ـ تفاحة، مشط ، قبعة ، سحابة ، قفص طير ، زقاق ، رجل اعمال • ولم تكن اعماله حتى عام 1935 تحوي مالم يكن مألوفا لدى اي رجل عرف الشارع •

بالا
الخيال والتنفيذ

■ تلك الرابطة القومية مابين الخيال والتنفيذ ، العقل واليد ، وهي العطية الثرة للفنان ، تظهر بشكل واضح في اعمال الرسام المستقبلي (بالا) الذي عرضت لوحاته في روما • ففي سلسلة من اللوحات هنالك ما يدهش: أعمال اولى تمثل تخطيطات زيتية لباعة الشوارع ، كل فهم ينشط حيويا بفعل لمسات خفيفة موحية، هذه اللمسات تذكرنا بتجارب كاندنسكي التي استثمر فيها الطبيعة • وهنالك تجارب (بالا) في اللون التي قربته من الانطباعيين، واولى تجريديات ما بعد المستقبلية •

ان الفنان (بالا) الذي وضع توقيعه مع ستة من الفنانين على بيان المستقبليين قد اصبح العنصر الاساسي في هذه الحركة •• وقد افاد كل الافادة من معطيات الإنطباعية محيلا اياها الى ضربات في الفرشاة تشبه اندفاعات لونية في الفضاء فوق قماشة ضاجة بالحيوية والضوء •

■ عشاق

■ صيادون عند حافة الليل

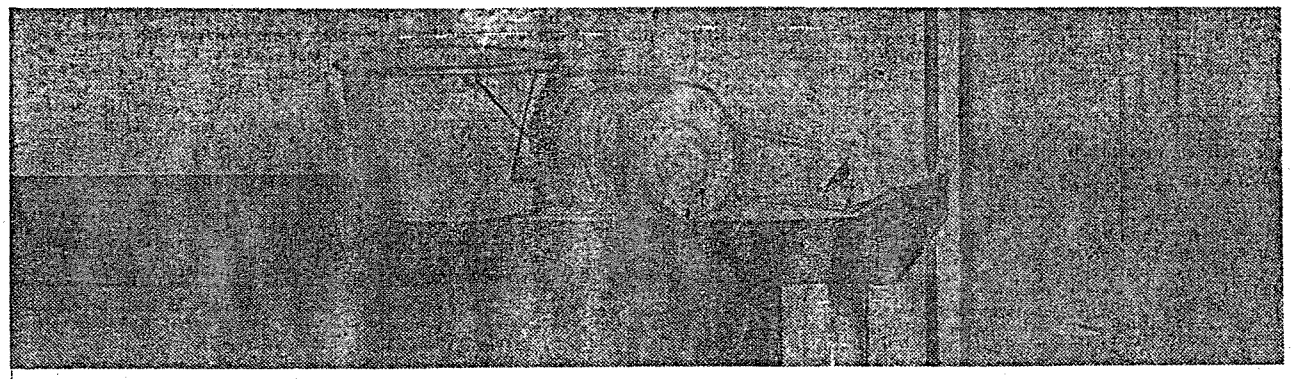
رودريغو موينيهان
« استعادة ثورية »

■ أقل ما يقال عن سيرة الفنان البريطاني رودريغو موينيها أنها فريدة • واذا ما تركنا جانبا تخطيطاته الجيدة التي بقيت من فترة دراسته في السليد ، فان الاعمال الاولى التي انجز فيها شيئا ملحوظا هي سلسلة (التجريديات ذات الموضوع) التي عملها أواخر الثلاثينات ، والتي يجب ان توضع بين الاعمال البريطانية الاصيلة في تلك الفترة • في هذه السلسلة كان موينيهان لصق التعبيرية التجريدية التي ظهرت في الخمسينات ، لكنه مع انتهاء الثلاثينات قدم عملين لا يمكن انكار تصويريتهما (تصوير الشخوص والمواضيع) ليقوداه الى مرحلة جديدة ، ظهر فيها الفنان فجاة كمحافظ الى درجة الاكاديمية ، وقد توج مرحلته هذه التطلعات بعمل شهير أثار اضطرابا في عواطف النقاد ذوي التطلعات (العصرية) ، فقد كان عليهم ان يعترفوا ، رغم نظرياتهم ، بانه العمل الاكثر ابداعا بين الاعمال الضالة والملتبسة والاختيارات المهرجانية •

ثم فجاة انقلاب شامل• ففي الخمسينات اتجه موينيهان، عبر تعامله المنفلت مع المناظر الطبيعية ، الى التجريد ثانية • وفي سنة 957 استقال من منصبه في الكلية الملكية والاكاديمية •

وحين شارفت الستينات على أواسطها ، حدث تغير آخر أكثر اجفالا (انه لمجفل حقا ان يكون التغير من اسلوب تجريدي الى تجريد آخر ، أكثر مما لو كان من التصويرية الى التجريدية) وجاء ذلك في سلسلة من التجريدات الكبيرة الحجم ، العنيفة التلوين والتي لا تبدو مشابهة لأي من الانجازات الاخرى السابقة • لكن اخيرا ، ومنذ عام 1973 ، عاد موينيهان الى التصويرية :ـ الحياة الساكنة والبورتريهات :ـ الهدوء بعد العاصفة ، خصوصا في مجموعة من الدراسات الرزينة ، الباردة والشاحبة الالوان لعلب البلاستك ، أدوات الرسم ، والاسفنج الذي يعوم في فضاء أبيض •

ان المرور في جميع هذه المراحل وبامكانية لا تجارى ، لهو تجربة خلاقة : انه احدى الاستعادات النادرة التي تربك في ثوريتها ، وتجعلنا نشعر كما لو كنا نقابله للمرة الاولى •



مختارات عراقية تجوب اميركا

■ اسماعيل الشيخلي

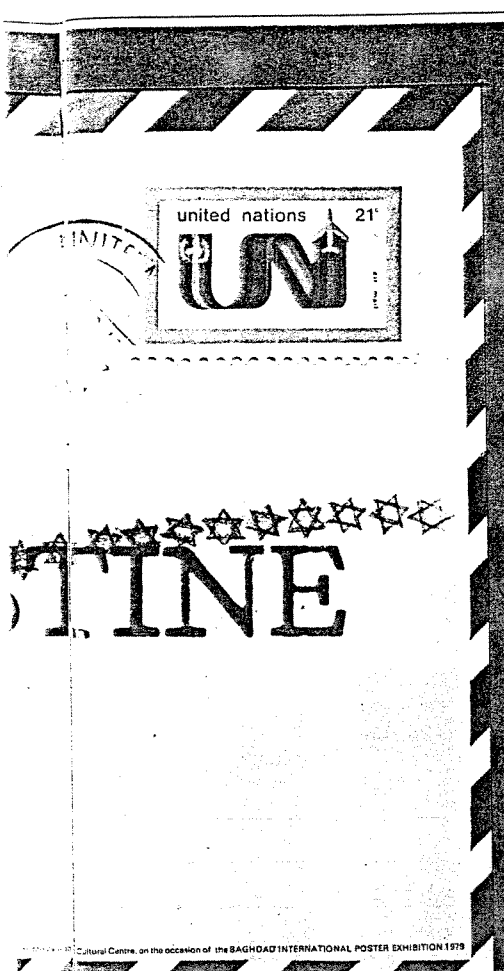
بالتنسيق مع رابطة خريجي الجامعات للاميركيين العرب (A.U.G.) والشعبة العراقية في أميركا ، اختارت دائرة الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة والفنون اعمال العديد من فنانينا العراقيين لتجوب الولايات المتحدة الاميركية ، بدءا من ديترويت حيث افتتح المعرض في السابع عشر من حزيران 79 بحضور الفنان اسماعيل الشيخلي مدير عام دائرة الفنون التشكيلية ، والناقد جبرا ابراهيم جبرا الذي يرافق المعرض في جولته لعدد من الولايات• ومنذ 6/25 ستعرض المختارات العراقية في شيكاغو لمدة اسبوع ثم تنتقل الى سان فرانسيسكو ومانيو بولص ونيويورك ثانية، وواشنطن •• ثم لتجوب لمدة سنة في ست عشرة ولاية أمريكية ••

اسماعيل الشيخلي الذي عاد من نيويورك ، بعد أن حضر مراسيم افتتاح المعرض في اكثر من مكان ، اكد بان اقبالا شديدا لاقاه المعرض، وقد طبع دليل جميل يتضمن معلومات وافية عن الفن العراقي والفنانين المشاركين يوزع للزوار •• من بين الفنانين العراقيين الذين اختيرت اعمالهم لهذا المعرض المتجول : نوري الراوي وفؤاد جهاد وعزام البزاز وعلي طالب وسعدي الكعبي ووليد شيت وسعاد العطار وسلمان عباس ومحمد مهر الدين ورافع الناصري وماهود أحمد وراكان دبدوب وشاكر حسن آل سعيد وشوكت الربيعي وسالم الدباغ وحافظ الدروبي وصالح الجميعي وفائق حسن وعلاء بشير وعامر العبيدي وكاظم حيدر وطالب العلاق واسماعيل الشيخلي وخالد الجادر وجميل حمودي وضياء العزاوي وابراهيم العبدلي وعلي الجابري •

وهذه المختارات من اللوحات العراقية ، تمثل تنوعا في الاساليب والاجيال، وتعطي انطباعا شاملا عن حركة الفن التشكيلي في العراق •

لقد وقعت أغلاط مطبعية في مقال السيد شريف يوسف في العدد الخامس من (الرواق) نرجو تصحيحها

العمود	السطر	الخطأ	الصواب
٤	٦ من الاسفل	قصر المثنى	قصر المشتى
٥	١٠ من الاعلى	بهيئة	بهيئة
٥	٥ من الاسفل	هروفلد	هرزفلد
٥	٢٥ من الاسفل	هروفلد	هرزفلد
٦	١٣ من الاسفل	لكي يحدر	لكي يحدد



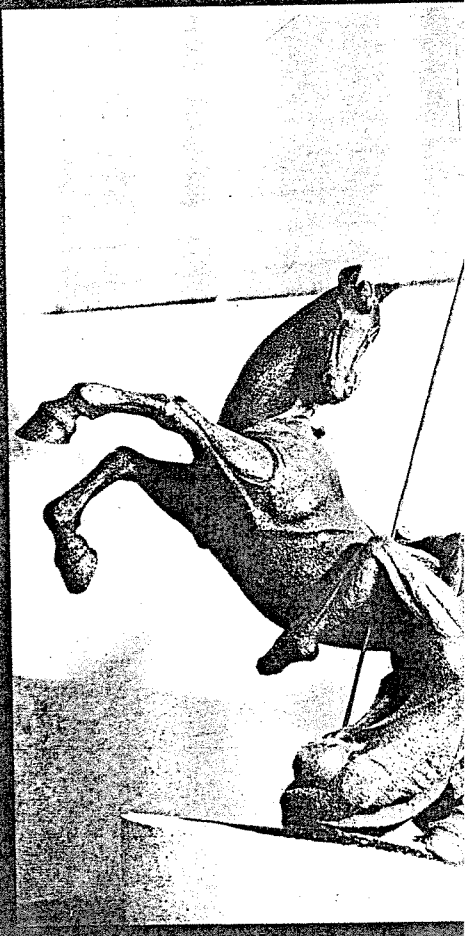
who often partake in the experiment, and expreas a mutual interest on both sides.

Along th same lines, there is an article on "The Aesthetics of Iraqi Mud-Houses" and another one on "Monuments and Statues and their Relation to Civilization." A third article deals with "Plastic Art in Syria" and a fourth one deals with the "Sixth Exhibition of the Arab Artists in Kuwait." AL-RIWAQ comments on "The International Poster Exhibition of Baghdad" organized by various international artists in the Iraqi Cultural Centre in London. An international competition was held comprising two themes: "Palestine, the Usurped Homeland," and "Third World struggle for Cultural and Political Freedom." The Exhibition was brought to Baghdad for display at the National Museum of Modern Art. Prizes were given to the international artists who took part, and the Exhibition is now touring Beirut, Damascus and other Arab capitals.

There is a coverage of several pannels including AL-RIWAQ pannel with Young Artists on the theme of "Revolution and Young Artists." Reports include one on Dia Al-Azzawi Exhibition, another on the Contemporary Iraqi Art Exhibition in Messina. The Iraqi Ceramic Exhibition in Damascus and two themes on the late Iraqi Artist Dr. Qutaiba Sheikh Nuri, and the contemporary Iraqi artist Kadhim Haidar, in addition to reports on exhibitions by Roderigo Monehan, Rene Magret, Pala, and Ben Nickleson.

In this sixth issue, AL-RIWAQ celebrates with the eleventh anniversary a moral support from the Revolution hoping the magazine will remain an outlet for our artists and all who are interested in our Arab arts and the Iraqi movement in plastic arts, to witness the creative atmosphere provided by the revolutionary government in Iraq for all the artists with no exception, in order to produce a technically advanced art, committed to the values of culture and humanity.

Editorial Secretary ...

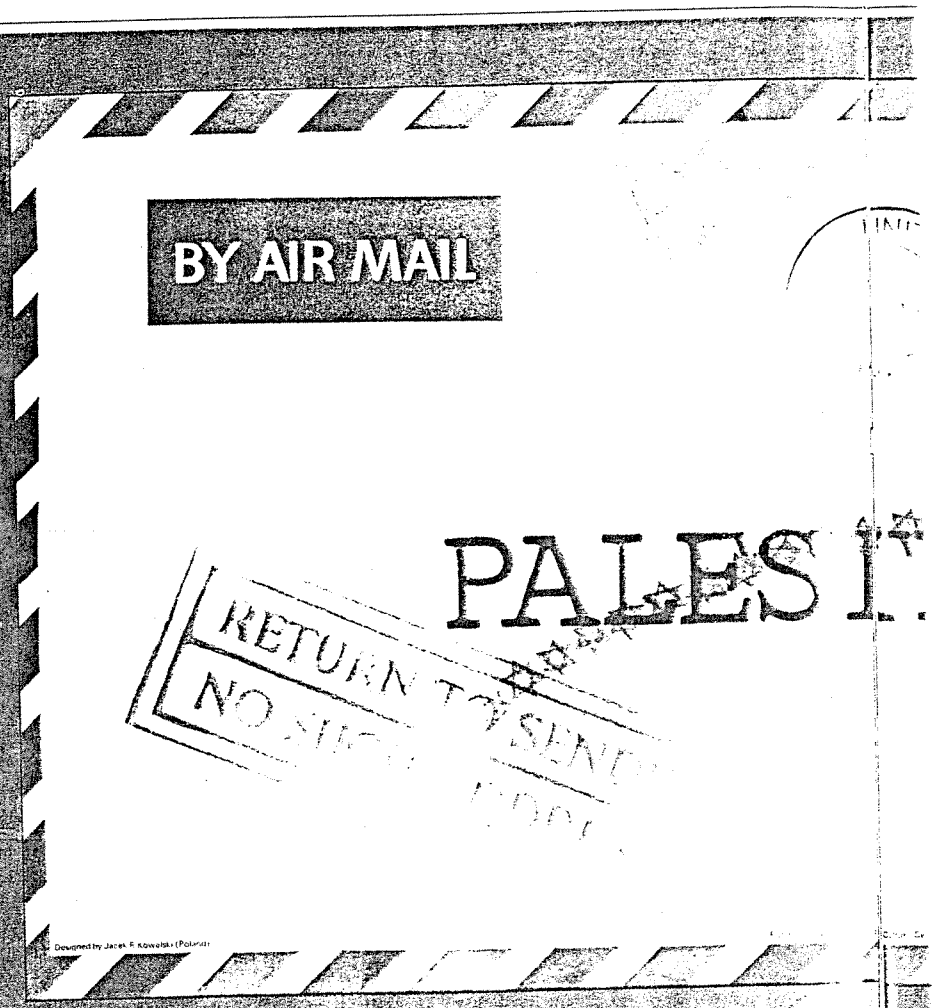


Because, in the age of Revolution, the Artist has to choose among difficult alternatives (he has to raise to an international significance a cultural - political decision like the nationalization of oil, for instance, and preserving at the same time its basic Iraqi and Arabian character) the July Revolution has not confined itself to a spatial presence, but has enlarged its scope to embrace the cultural past, and secure the national individuality in the formation of the new model on the human level. This is not a mere intuition, but an objective and a movement. Hence the necessity of a definite type of awareness, response, and incentive.

Since the Revolution has always been an exceptional act of excellence, because it is basically a transcendence of the organization structure and a version of building the components of development, controlling the decisive action (political and legislative) it is, therefore, on the level of cultural influence, an oasis of distinguished performance, penetrating the walls of arrogance, inaction and mechanical logic, towards a tolerence of correspondence and incentive. Beside the efforts of the State in the fields of culture and arts, the achievements are the natural reactions of the creative artist in the provided atmosphere of free work, material support and chances for training and orientation."

Because AL-RIWAQ connects the local with the national, within a humau frame of reference, we have an article on "The National Character in the Arab Plastic Art", since the Iraqi plastic art is generally related to the Arab art movement, and is characterized with technical transcendence, emphasizing the private effort to create the national character.

The Revolution of July 17, 1968 has enriched the treatments of the Iraqi artists. "The demand for a national art now stresses itself in a more varied and complicated manner, by virtue of the consecutive development in the social



history of the Arab nation. In accordance with the majority of these factors, it has become necessary to study the local artistic experiments in the Arab countries, when such experiments show a creative expression of social relations, governed by objective conditions in the direction of a style which should bear a characteristic national quality, in the same sense that we speak of a Japanese, Chinese, Indian or Mexican art.

Keeping these consideration in mind, AL-RIWAQ publishes an article on the experiment of painting on the walls of the Moroccan town "Aseela". This experiment embraces a sympathetic relation between the Arab artist and the masses.

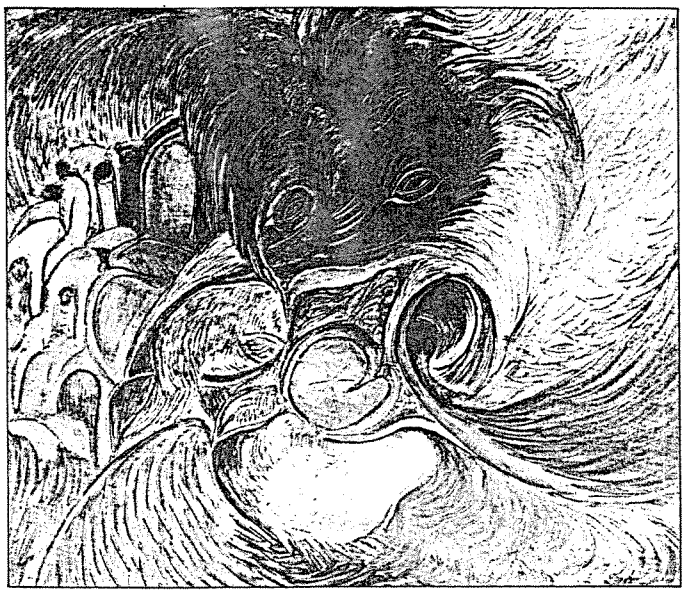
REVOLUTION AS INCENTIVE

■ In five issues of AL-RIWAQ, the magazine has assumed the role to indicate the concept of "Art as a Contemporary Means of Information." The material and moral support of the Revolutionary Government, represented in the Ministry of Culture and Arts in Iraq, has provided a creative atmosphere for AL-RIWAQ to come out in this format and varied material, dealing with one of our most significant creative fields: Plastic Art.

The present sixth issue is inspired by the 17-30 July Revolution in emphasizing the significance of continuity, performing of duty and underlining the national character. While in the third issue the majority of articles dealt with the Revolution directly, the present issue coincides with the eleventh anniversary of the Revolution, hence the concern with the effects which emphasize the revolutionary concepts in the work of the plastic artists and the entire aesthetic experiment in Iraq, keeping in mind the national frame of reference, and following in the steps of unity hetween Iraq and Syria, after the declaration of the Joint National Action Pact, and the meetings of the Supreme Political Committee, resulting in the Political Declaration of June 19, 1979.

This explains the various treatments in the present issue. The editorial, "When the Revolutionary Art Becomes a Common Declaration" reads:

"For Art to remain alive in the interpretation effect, psychologically and logically; in the social effect on the levels of education and information; in the effect of change in culture at present and in the future ... Art has to be fully aware of its existence, fully in control of indications, incentives and effects. Ultimately, Art has to transcend 'literal professionalism' into a liberated working version of a characteristic style and a clear technical power.



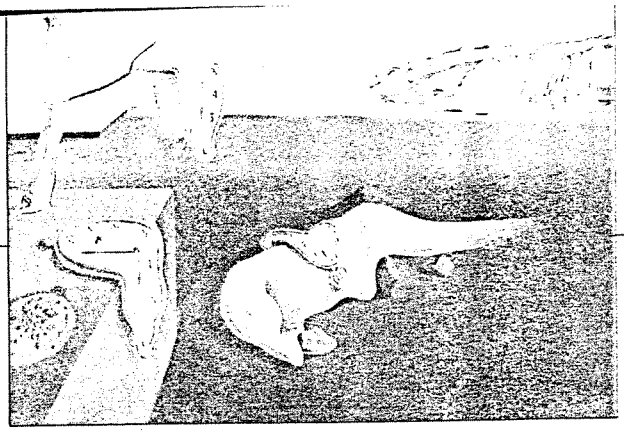
SH. ALKAMALI

فن السريالية

يتكون المعنى القاموسي للاصطلاح من مقطعين هما Sur-realist Art أي (فوق ـ الواقعية) ، غير أن هـذا التعريب يفقد الاصطلاح معناه الدقيق ، ولذا فقد ادخل في أدبيات اللغـة والنقد كما هـو عليـه ، وصارت (السوريالية) عندنا في الفن والادب بصورة عامة بمعنى المرادف لكل ما هو غريب شاذ غير مفهوم أو لكل ما هو خارج عن نطاق الفوتوغرافية المسطحة أو المنظور المعتاد للاشياء عند الناس • وصار من السهل على نقادنا الوسطاء بين المبدع والمتلقي ـ بل على الكثير من محترفي الثقافة والفن زج الاصطلاح في كل المجالات الصعبة من أوجه الفن والادب ، وفي كل ما هو جديد أو حديث غير مالوف • والنقد العام أو الفني والادبي طافح بـروح الملامة علـى السوريالية : أنت غير مفهـوم ، اذا أنت سوريالي بغض النظر عن المذاهب أو المدارس التي ينتمي اليها الفنان !

وقد ظهرت السوريالية في واقع الامر في مطالع القرن العشرين ك (ثورة) • ولم تكن مثيلة لمدارس أو حركات الفن الحديث كالتكعيبية أو التجريدية الهندسية مما كان يهدف الى تطوير الرؤية أو الاسلوب الفني الخالص ، انما كان هدفهـا الاساس (الحرية) في الفن والحياة والتغلغل في أعماق الفكر اللاواعي والعقل الباطن والتحليل النفسي للرعب والجنس المتمثل في الاحلام والرؤى والعقد النفسية في الفرد والمجتمع بروح شاعرية علمانية محللة ومستوعبة لمفردات علم النفس • وقد برز العديد مـن عمالقة الفن السوريالي كشخوص عالية مؤثرة ورائدة في الحركات المعالية وذهنية القرن العشرين الثقافي والفني في جميع المجالات والاصعدة ، ولو تقصينا أوجه تطور السوريالية عبر نصف قرن من الزمن ابتداء من اصول بداياتها كثورة دادائية مناهضـة لفكرة الفن للفـن بين ١٩١٦ـ١٩٢٠ الى عام ١٩٦٦ حيث انتهت شكلا بموت اندريه بريتون الشاعر ـ روح السوريالية ورائدها ـ لوجدنا العديد من الفنانين البارزين كسلفادور دالي وميرو ودوشاميب وغيرهم رغم اختلاف مذاهبهم وأساليب مدارسهم في تناول العمل الفني • فالسوريالية في واقعها اذاً (تيّار) ضمن فكر القرن المعاصر . وبصورة خاصة في مجالي الشعر والفن ، اذ استطاعت السوريالية أن تمزج بين لغة الفن ولغة الشعر فصار بالامكان رؤية الشعر ولمسه، والاستماع الى الصورة• وقد وضعت السوريالية الشعر في مركز كل شيء ، واستغلت الفن أداة بيـد الشاعر ، ولم يكن هذا غريبا فقد كان أغلب الفنانين السورياليين من رسامين ونحاتين شعراء هم أنفسهم بمعنى الشعر أو الشعور ••

نزار سليم



(الذكرى الملحة) 1931 للفنان سلفادور دالي

الروائع

«الثالث من مايس عام 1808» ـ من روائع الفنان الاسباني فرانسسكو كويا ، رسمها عام 1814 في متحف برادو بمدريد ـ حجم 345 × 266 سم ـ

يحتل الفنان الاسباني فرانسسكو كويا (1746 ـ 1828) مكانة متميزة في تاريخ الفن كعملاق اسطوري يرأسين أو شخصيتين نافذتين اثرتا في الفن الاسباني والفن العالمي على السواء ـ فقد كان عضوا في الاكاديمية الفنية ورساما للبلاط وهو في الثانية والثلاثين من عمره وتميزت أعماله خلال هذه الفترة بالكلاسيكية الحديثة من المدرسة الايطالية غير انه كان في أعماله هذه يتناول الطبقة المترفة وحتى العائلة المالكة بروح ساخرة دفينة فيها الشيء الكثير من النقد اللاذع وكانت تلك الطبقة تتلقى أعماله على مضض لمكانته وقابليات الرائعة • وكانت أعمال كويا مستمر على هذه الوتيرة لولا الاحداث الدامية التي اجتاحت اسبانيا حينذاك وأصابته بالطرش بعد مرض عضال عام 1792 فبرزت شخصيته الثائرة التي تعبر عنها هذه بصورة خاصة ـ

وقد اخترنا رائعة (الثالث من مايس 1808) مثالا لفن كويا الواقعي الانساني ، وكأنه كان فيها البشـر الاول لثورة الفنان وبواقعيته الاجتماعية او ما تطلق عليه اليوم بالواقعية الاشتراكية • وقد رسم كويا لوحتين هي (الثاني من مايس) و (الثالث من مايس 1808) بعد ستة سنوات من تلك الاحداث الدامية كما انه انجز هذين العملين على نفقته الخاصة دون طلب أو تكليف من أحد وهو في ذلك يتولد (اتبع هذا لاوراد امكانية التوغل في تسجيل أدق الاحاسيس المتولدة واصدق التعابير الصادقة والانتفاضات الصارخة ضد الطغيان الاجنبي) ـ والصورة الاولى تمثل مشهدا عاما للصراع المستميت بين أهالي مدريد وقوات الجيش الامبراطوري الفرنسي ، بينما تمثل الثانية واحدة (الثالث من مايس) عمليات القمع اللاانساني والاعدامات الجماعية التي اعقبت تلك الحوادث بتعبيرية فائقة توجهـا الواقعية الفوتوغرافية المستحيلة ـ

(الثالث من مايس عام 1808)
من روائع الفنان الاسباني
فرانسسكو كويا رسمها عام 1814
في متحف برادو بمدريد
345 × 266 سم