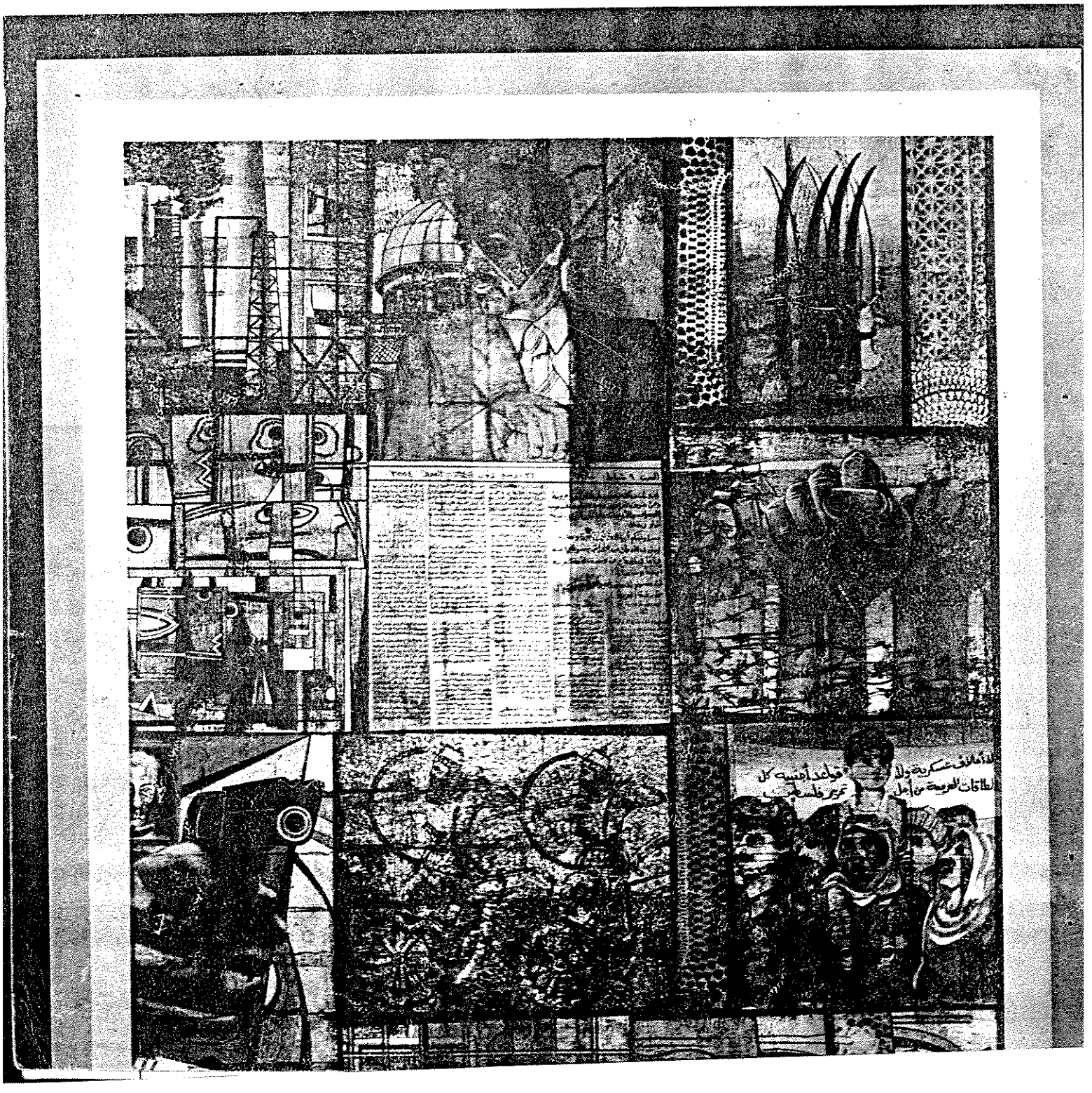
الأقلام

بغداد

شهرية تصدرها وزارة الثقافة والاعلام



الرواق

العدد 77 - تموز 1980

الغلاف الأول ـ مخلد المختار
الغلاف الأخير ـ من الخزف الاسلامي

▲
نحت: عبدالرحيم الوكيل

LREWAQ

شهرية فنية
تصدرها
دائرة الفنون التشكيلية
وزارة الثقافة والاعلام
الجمهورية العراقية ـ بغداد
دار الجاحظ للنشر

◈

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

◈

تصميم شوكت الربيعي

◈

توزيع الدار الوطنيه

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ ٣٤٦ ـ ١٩٧٨

السعر 100 فلس

دار الحرية للطباعة . بغداد

حضور الثورة .. حضور الابداع

جماليات أنسنة الأشياء وجعلها تنطق وترى، تكمن في الفن الرائي، المكتشف والمليء بالاشراق.. الفن الذي يبصر آفاق القادم من السنين والتحولات..

هنا، يكون الفنان متنبئا من نمط استثنائي..

هل يتكون هذا الفنان من ملامح مسترخية، أم ينهض بأنتباهاته خارج إطار العادي والمألوف والمتوقع؟

في «فن الثورة» ـ وفي كون الثورة أعلى اشكال فن الممكن من الامور ـ تكون خصوصية الوطني، القومي، الانساني، حاضرة حضور الثورة ذاتها، ويكون الفنان متنبئا، مثل تجاوزية الثورة، وبالتالي، يكون الفن حاسما له حضور التدخل حيث يجب (التدخل).

ذلك ان المدهش والصافي والسعيد، في وعي الثورة، هو تمثلات لا تستنطقها الحواس التقليدية، فالثورة هي فرادة تجربة إنسانية ذات استنهاضات جماعية، والفن، إن لم يكن ملازما هذه الفرادة، يضيع في الفردية والعزلة.

فن الثورة ليس صنعة عادية، من هنا فهو ينطوي على اشارة شفهية غير مقننة بكلمات، وهو، أيضا، ليس فعلا تفسيريا ـ بلغة الأدب ـ أنه يكسر وهم «العنوان الأدبي» الى إصطفاء فعل المثابرة المتجاوزة في نحت المعنى الجديد بالتاريخ، وبالازمنة.. بعد أن يبدد من ذهن المتلقي كل اوهام التراكمات المتخلفة، وشوائب الماضي.

ومؤثرات التخلف الحضاري والعصري، والفن التشكيلي في العراق، صحيح أنه خسر واحدية أبداعية كبيرة مثل جواد سليم، لكنه ربح الظاهرة.. في الانتشار.. الذي يخرج من معطف العبقرية الفردية، الى غنى العبقرية الجماعية..

التقدم الذي حصل في خالقية الفنان التشكيلي العراقي، ليس تقدما محددا بأطار الفكاهات الخاصة، والمهارات الفردية..
إنه خصب الأرض التي أمتدت فيها حتى الأفق البعيد سنابل الابداع..

الفن التشكيلي العراقي، انتشر في المكان والزمان، انتشر في الاسماء واللوحات والتظاهرات.. بذلك نما مثل زرع طيب.. وبرعاية الثورة امتلك الفن التشكيلي سناء لسانه وهو «سناء لسان حالم» وصاف وسعيد،

قلنا مرة: لابد للفنان الثوري، ان يمتلك حصانته في التجول في ربا «الرياضة الروحية» و «الحالة النفسية» و «الوضع البشري».. تلك الثلاثية تعطي سياقاته في البحث، معنى ان تكون خلاقة وابداعية متماثلة ومتوازية، مع خالقية وابداع الثورة، في تحقيق ثلاثية «الاستقلالية» و «الخصوصية القومية»، و «الانتشار الانساني»..

عدديا كبرت حجوم اللوحات في ذهن المتلقي العراقي والعربي والعالمي، من خلال العديد من المعارض النوعية التي تجولت في أروقة القاعات، وأروقة العقول الاوربية معا.. عدديا، كبرت مشاريع التنمية في احساسات الفنانين وفي انماط تفكيرهم وتعبيرهم..

لذا رفض الفنان العراقي المتناغم مع ثورة تموز، رفض كل غياب واستفاق إلى نفسه والى الواقع والى الهم القومي، فتبدى حضوره الكامل في لهيب معركة حياة، أو معركة تنموية، أو معركة بناء.. انه يحاول ان يحيل راحة يده الى معركة، انه يهدد بفعله الابداعي المتجاوز، ذلك التلوث والعطب الذي يصيب الحالات الساكنة.. لأن الثورة، بالاساس، هي حركة دائمة ضد كل سكون، وجمود، وكسل.

والجماليات التي تخلقها الثورة في بناء الانسان، في اعادة صياغة حياته، في الروح الجديد الذي يتخلق به المواطن ليكون بعافية الثورة، بثقة الثورة، بقامة العراقي، المكتنز تأريخه الحضاري والبطولي والمعرفي، هي..

جماليات غير مضافة بفعل طارىء، بل متكونة بفعل دائم..

وهذه الديمومة تسعى الثورة لرفد نفسية الفنان ونتاجه بها دوما، عبر المشاريع الابداعية، والمناخ الداعم، دون فرض أبوة تعسفية، بل بتحقيق ذلك الانسجام الولائي الصداقي بين فكر الحزب والثورة وبين عطاءات الفنان.

والذين يمنحون اشرعتهم ثقة الترحال مع رياح الثورة، تصل سفنهم، حتما، الى شاطىء الابداع الصافي السعيد.

تلك حتمية الانتماء الخالص،
وتلك حتمية التجاوز الخلاق..

اذ حين تسلم الرئيس القائد صدام حسين الراية، في ذكرى الثورة، وعد بتباشير الأيام الأغنى.. وعلى مدى سنة واحدة من هذه القيادة الفذة، تحققت أميال من التجاوز،

والحضور القومي والعالمي، على جميع الأصعدة.. وكان الفن التشكيلي واحدا من الميادين المستفيدة من هذا النهر التموزي العظيم.

● سكرتير التحرير

الفن والثورة

معالم على طريق الابداع

الفنان كالسياسي كلاهما يصنع الحياة بصيغ متقدمه

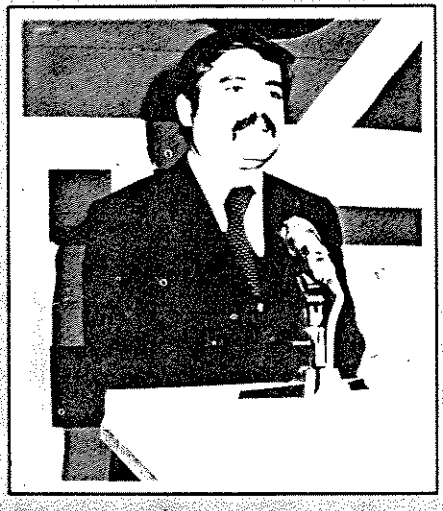
من كل الأنهار الأرضية الآتية الينا من أعماق الحضارات.. من كل الشموس التي توهجت وأنارت واشتعلت وانطفأت ملايين المرات عبر العصور..

في ولاءات كل الأهلة وانوار كل الأقمار التي تنتهي بالأزرق الفيروزي، لتبدأ دورتها في شروقات الأيام الآتية بنفسجا ذائبا في المسافات الواقعة بين صحراء الوهم وآفاق التصور، مرسومة بألوان الزعفران على صفحات المخطوطات العربية، يولد اليوم الجديد من رحم القرون الأربعة التي غيبت بغداد في ظلامها الرهيب، ويتحول الفن العراقي الى خبز يومي، ودم يجري في نسوغ الحياة الثقافية ليمنحها قدرة التواصل الزمني مع دفق الحياة ذاتها.

تشرأب على قسبح الأرض العراقية أغصان، وتنسفح الوان، وتنمو قدرات، وترحل الى الماضي ظلمات ثقيلة كانت ترهق انفاس الملايين.. قلوب تشب، وبرٍاعم تتفتح، وطاقات بكر، تخترق جدران هياكل الفن التقليدية فتهبط الى شوارع الأيام والناس.. كل شيء في بغداد العربية ينمو اليوم في اليقظة الكاملة!.. ثم لا شيء بعد يعيش في الظلام: العلم والفن.. الانسان وحوارات الطبيعة.. الأفئدة الذكية التي تموسق الحب عربياً، ورغبة العيش في الحاضر والآتي الف مرة ومرة!.. ومن كل تلك الحروف والألوان والأقمار والأشجار تصدح أغنية حب للثورة التي أغنت أيامنا واسعدت لياليناء وأثرت حياتنا بألف عطاء وعطاء..

لا تناقض إذن في هذا العزيف الشامل الذي يمتد على مهاد الأرض العراقية، وينبسط برفق

الاستاذ طارق عزيز



الاستاذ لطيف نصيف جاسم

ولين على مساحات اللوحات العذراء أو يلف ارجوانه وعطره ودخانه على البروتز المجهش، والحجر الباكي، والنوافير التي تغني في اعياد المياه الجميلة.

أمس كان غير هذا اليوم الذي أصبح عالما مضافا، بثقله النوعي، وتواشجاته الحياتية ونغماته الجماعية. فاذا أراد أيا منا أن يرصد شكل هذه الاضافات واحجامها ومقاساتها وحتى الوانها، فليقرأ حياتنا العراقية منظورة من كل الجوانب:

فعلى امتداد المديات الزمنية التي قطعتها الثورة في مختلف الميادين، تبرز الحركة التشكيلية، بكل احتداماتها وصراعاتها مع الثقافة الغربية، وبكل تطابقاتها المبدأية مع فكر الحزب وفلسفته، تأكيداً على وجود مكتمل النضج، وتوجها ديناميا مؤثرا وفعالا في إطار الحياة الجديدة.

طبقا لهذا المنظور الفكري، اصبح الفن واحداً من الروافد الكبيرة التي تنصب في محيط الثورة الهادر. وبالمقابل لكل هذه المستجدات، تبلورت فكرة لقاء عربي للفنانين التشكيليين العرب، فكان «مهرجان الواسطي» الذي نظم في بغداد عام ١٩٧٢ أول تحقيق عملي لتلك الفكرة، بل كان الوسط الطبيعي لنمو بذور المشروع الأكبر: «الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب» الذي ولد في بغداد عام ١٩٧٣، وامتدت حياته ايراقاً وعطاء ليثمر «معرض السنتين

فائق حسن

العربي الأول» الذي افتتح في بغداد عام ١٩٧٤

وهكذا أصبح الجواب على تلك الخطوات الايجابية التي بذلها الجانب العراقي، ورعتها الدولة، إجماع الفنانين التشكيليين العرب على جعل بغداد عاصمة للأمانة العامة للاتحاد.

وتيمناً بهذه المناسبة التاريخية، عقدت الهيئة التنفيذية للرابطة الدولية للفنون التشكيلية، اجتماعها الثالث والثلاثين في حاضرة «الوحدة والحرية والاشتراكية» بغداد.

على الصعيد الدولي، نشطت اللجنة الوطنية العراقية للفنون التشكيلية فوسعت مديات تواصلها بالرابطة الدولية، وهكذا، شهد عام ١٩٧٦ أكبر لقاء دولي للفنانين التشكيليين، حين عقدت الرابطة الدولية اجتماع هيئتها العامة ومؤتمرها الثامن في بغداد تحت شعار: «الفنان اليوم مساهم بناء في المجتمع» واقترنت أيام هذا المؤتمر بحدثين على جانب كبير من الأهمية السياسية والفنية أولهما إقرار المؤتمرين حق تمثيل الشعوب التي ما زالت تناضل في سبيل تقرير مصيرها في الرابطة الدولية، وهكذا يعني إقرار حق انتساب الشعب الفلسطيني الى الرابطة عن طريق لجنته الوطنية للفنون التشكيلية. وثانيهما إدانة التمييز العنصري من خلال المعرض العالمي الذي أقيم في المتحف الوطني للفن الحديث تحت شعار: «الفنان ضد التمييز العنصري».

لقد كان لفكر الحزب دوره الأساس في هذه النقلات الحضارية الكبيرة. وبهدى من فلسفته، استطاع الفنانون العراقيون أن يؤكدوا هويتهم من خلال أعمالهم الفنية، هويتهم القومية. وعن طريق ربط واقع الحياة بالتجربة الاشتراكية الخلاقة، استطاع الفن أن يوازن بين الأنماط الاسلوبية والتعبيرية المعاصرة، ليخرج منها بصياغات فنية جديدة واضحة الانتماء. وتبدت هذه التجارب التشكيلية الفذة في معارض الحزب السبعة التي حملت قلق الفنان العراقي وتأرقه إزاء الأحداث التي تلم بالوطن العربي، وصولا الى مفاهيم فنية واضحة، ضمن صياغات تشكيلية مستخلصة من روح العصر ومن تقاليد الفن العراقي عبر الحضارات التي تعاقبت على أرضه.

إزاء هذه التطورات التي أصابت الحركة التشكيلية في القطر، كان لابد لمؤساساتها أن تمارس نشاطاتها بأوسع قدراتها المتاحة، وأن تمضي في بناء قواعدها الراسخة في مجتمع تطرد فيه متواترات البناء الاشتراكي، وتنمو المشاريع وتعمق جذور الثقافة. وهكذا بدأت مرحلة البناء الأفقي التي باتت مرتهنة بفاعلية المؤسسات التشكيلية ذاتها، حيث تحققت للحركة امتداداتها الطبيعية خارج حدود الوطن فشملت اقطاراً اوربية وامريكية كثيرة، حيث تميزت معارض الفنون التشكيلية بغناها الفكري وثرائها الروحي، وتوازنها مع المستويات الاسلوبية المعاصرة في الفن، كما شملت عدداً من المساهمات المرموقة في: البينالات والترينالات والمعارض والمهرجانات الدولية المختلفة التي أصابت منها الكثير من التجارب والخبرات، ومنحتها القدرة على الوقوف ازاء تيارات الفن الحديث، بكل جدارة واقتدار.

شيء من الاضاءة لجانب من حركة الأحياء التراثي للعمارة البغدادية الأصيلة، يضع أمامنا أثرين معماريين جميلين هما: «قصر الثقافة والفنون» و «متحف الفنانين الرواد» اللذان انجزتهما وزارة الثقافة والاعلام لتجعلهما في خدمة الحركة الثقافية أولا وعصرنة الآثار العمارية القديمة ثانياً.

فلقد فرغ من ترميم وصيانة (قصر الثقافة والفنون) التاريخي وتم افتتاحه على عهد المناضل الرئيس القائد صدام حسين في نهاية شهر جمادى الآخره من عام ١٤٠٠هـ منتصف شهر نيسان عام ١٩٨٠. وكان موقع هذا المبنى قصراً لأم حبيب بنت الرشيد، إلا ان تغييرات كثيرة حصلت عليه، أخفت معالمه الأولى،

وطمست حتى اصول عمارته العباسية فعاد الينا مبنى من مرحلة عثمانية لا ترقى الى اكثر من مئتي عام، غير ان هيئة الصيانة التي اشرفت على إعادة صياغته حافظت على مخططه الأصلي وخلصته من الاضافات الكثيرة الناتجة من الاستعمالات المتعددة التي اخضعت لها في فترات متباينة من تاريخ العراق الحديث، وهذا ما اعطى للمبنى شكله واجواءه الأصيلة ضمن الخطوط الأساسية للبناء، مع تطعيمه بالعناصر الفنية والتكنولوجية الحديثة والضرورية ليكون في وضع يؤهله لاستقبال المعارض الفنية والآثارية، الدائمة منها والمؤقتة وكذلك تنظيم اللقاءات والحوارات والمحاضرات والندوات المختلفة في الشعر والأدب والفن وسائر ميادين الثقافة والفكر. اضافة الى إقامة المآدب الرسمية الكبرى، وتنظيم الأمسيات الموسيقية وعروض الأفلام وغير ذلك.

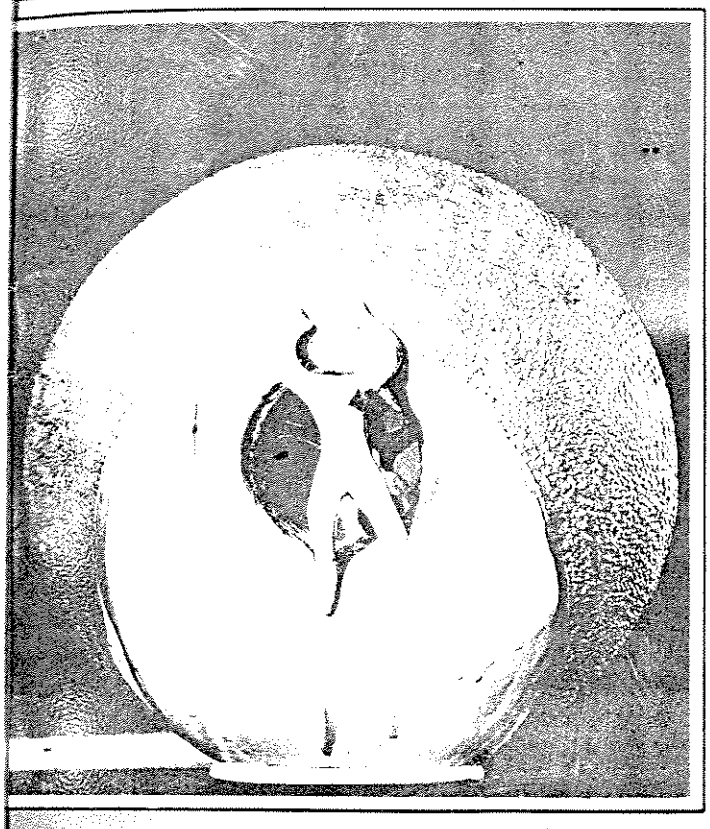
محاولة هي الأولى من نوعها في العراق.. رفدتها القيادة السياسية بالدعم الكامل وآثرها السيد الرئيس القائد المُلهم بمحض رعايته وعنايته، بدأت مشروعاً أيام تولي الأستاذ طارق عزيز وزارة الثقافة والاعلام قبل ثلاثة اعوام،

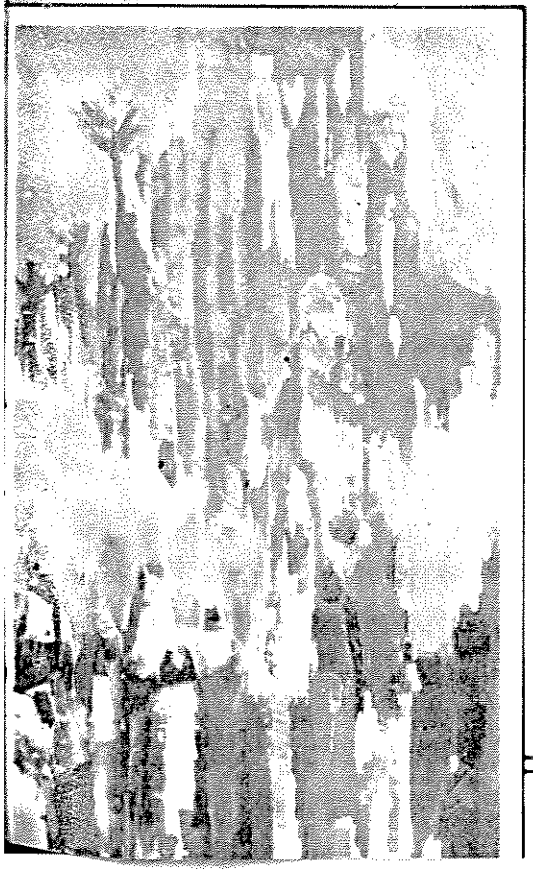
واكتملت حلية معمارية رائعة أيام تولي الأستاذ لطيف نصيف جاسم وزارة الثقافة والاعلام ليقوم بدوره في تقديمها: هدية الثورة الظافرة لشعبها العربي الأبي. وكان لمؤسسة الآثار دور بارز وجوهري في صيانة وإظهار تلك الهدية الى الأمة.

في بحر هذا العام أيضاً اضافت الثورة الى مآثرها الكبيرة، مآثرة جديدة وفريدة،

حين أهدت للشعب عمارة تراثية بغدادية أصيلة فرفعت بذلك من شأن الفن وكرمت رواده من الفنانين التشكيليين. «متحف الفنانين الرواد» اضافة ذات معان كبيرة في تاريخ الفن العراقي الحديث، لأنه تكريم للفنانين: اشخاصاً ورموزاً وذكريات، وتكريم للثقافة القومية، بما تحمله من هموم الانسان العراقي وقضاياه.

وحين ننتقل من متاحف الفن وقصوره، نجد



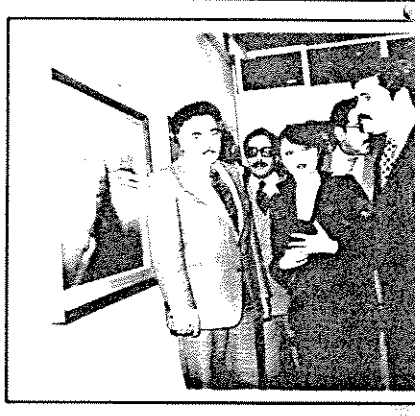


أن أروقة المعارض الفنية، بدأت تأخذ سبيلها الى الشارع ولم ينته عام ١٩٧٩ الذي افتتحت فيه قاعة «الرواق» أول قاعة حديثة للعرض في بغداد، حتى تلاه في مفتتح عام ١٩٨٠ افتتاح قاعة «الواسطي» ولعل ما جاء في تقديم هذه القاعة للجمهور ما يغني القارىء عن التعريف بها:

«حينما ينبض وجدان الشعب بشدة، فهذا يعني انه يعبر مرحلة حاسمة من تاريخه،

يستحضر من خلالها كل القوى الكامنة في كيانه ليوصلها بالتاريخ، بالنقاط المضيئة فيه، وهو لذلك يعمد الى افتداء الشهداء واستعادة صور الأبطال، وبعث حيوات المفكرين والفنانين والشعراء المبدعين «ليخاصم بهم زمانه» ويبدع قيماً جديدة تناسب مقاييس هذا العصر، ليدافع عنها بحرارة وبروح فداء.

نحن نفعل ذلك حينما نختار اسم «الواسطي» العظيم لنضعه شارة على قاعة من قاعاتنا الجديدة، بعد أن اغلقنا بضغط الضرورة



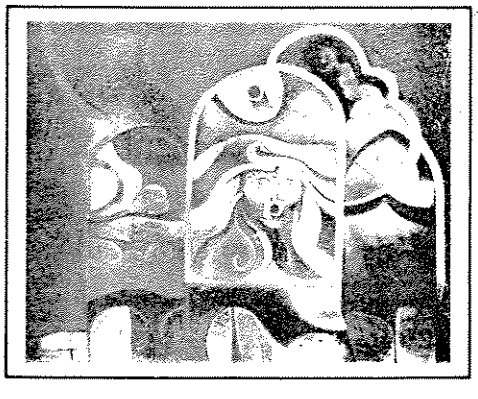
■ السيد وزير الثقافة والاعلام لدى افتتاحه قاعة رواق

لقاسية، قاعة بهذا الاسم في المتحف الوطني
فن الحديث قبل سنوات...

رواق «الواسطي» هذا اذن علامة واحدة من
شرات العلامات التي ستصبح شهادة الحاضر
مستقبل وهدية الثورة لأبنائها...

هذه العلامة ستتلوها علامات اخرى تضيء
رب الفن وتستجلي غوامضه وتجعل منه قيمة
حضارية نملك من خلالها قدرة التوازن مع
لعصر، بل قدرة التعبير عن الحياة وصياغتها
شكل جديد يلهم الانسان العربي ويمنحه طاقة
لنماء والانتشار والتجدد، كما يتيح له فرص
لاكتشاف والابداع وبناء مجتمع الوحدة
الحرية والاشتراكية.

ثمة نصب تذكارية ونوافير جميلة أخذت
واقعها من بغداد قبل سنوات، غير أن المشاريع
لنصبية المرتقبة ستجعل من هذه العاصمة
لعربية، حاضرة النصب والرموز والذكريات
لعظيمة:



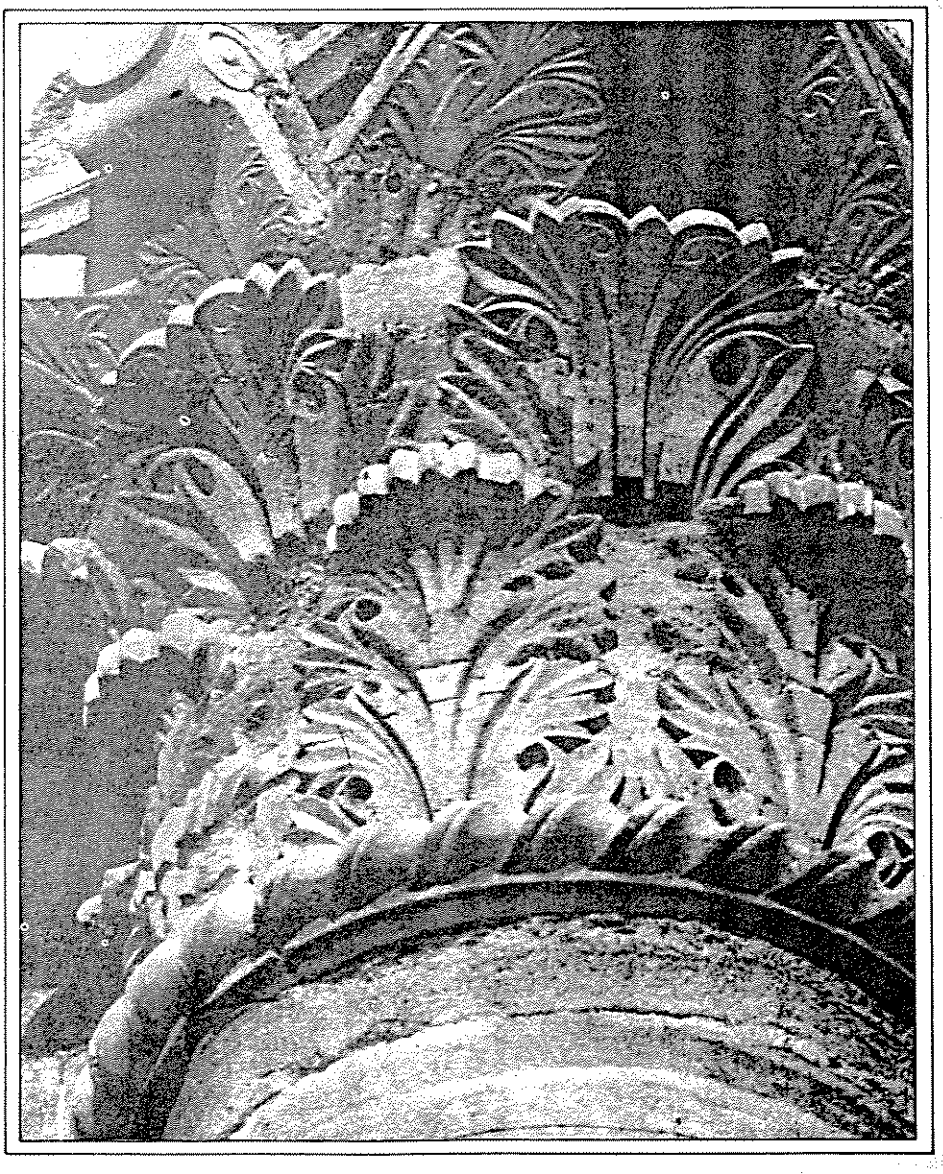
«نصب الجندي المجهول» واحد من هذه الآيات الفنية الخالدة.. «نصب الشهيد» آية عصر الثورة وهديته الرائعة للأجيال الآتية..

«شهداء ثورة مايس» شهادة البطولة والفداء والتضحيات لمن وهبوا أنفسهم للوطن والعروبة.

«نصب الشهيد عبدالوهاب الغريري» امثولة الاستشهاد في سبيل العقيدة.. وتمتد غابة النصب والتماثيل والنوافير على ارض الوطن من شمال الى جنوب، تحيي وتستذكر وتؤرخ وتصوغ الجمال شعراً وأناشيد.

عيل الشيخلي ■ سعاد العطار ■ راكان دبدوب

في الفن الاسلامي



ما الذي نقرأ في وجه التاريخ الآن؟

هل في مقدور اي منا ان يتلمس الأجوبة الشافية في هذه المشتبكات الصاخبة من الآراء التي تنادي بالتقاء العصور، او استلهام عصر من عصر.

في عالم اليوم، بذلت كثير من الجهود لاكتشاف لغة في التعبير لا تعتمد على الطرق التصويرية المعروفة حيث تصبح في النهاية (تعبيرية مجردة) كما لا تعتمد على المساحات الثابتة المنتظمة حيث تصير (موسيقى لا نغمية).

فهل نجد شيئا من هذه الملامح في الفن الاسلامي؟

حينما يقول (اميل زولا) وهو لسان الطبيعيين الفرنسيين بأن (الفن هو الطبيعة) فانما يعني ذلك ان (العقل الاوربي) هو الذي يتكلم.

يعكس هذا تماما جرت ريشة الفنان الشرقي، والفنان المسلم خاصة، فقد اوجد للطبيعة نظاما خاصا بها وفرض عليها عالما تشكيليا نقلها من المدرك الحسي والظواهر الموضوعية الى ما يقابلها من رموز اخذت مجالها في فلك الحضارة كحل زمني لمعضلات التصوير برمتها.

وهكذا اصبحت نظرية (الشكل ذي المغزى) تأكيدا للقيم التشكيلية في الفن الاسلامي عامة كما اصبح التردد الموسيقي يؤلف اشعاعا لمعنى كامن في الشكل يصدر منه، وينبيء عن صفاته الصورية.

وكنتيجة لهذه الحالة، انتهى كل عصر الى اختيار ما يناسبه من اشكال الفن، لأن تأثير التراكمات الشكلية على طيف الأمزجة، انما كان يتم بصورة انتقائية، تبدأ بعدها رحلة البحث

والاستقصاء عن المتتابعات الشكلية التي تخضع في الغالب الى عمليات تركيب جديدة قد تكون معبراً الى مرحلة تالية، اي : من التعبير البسيط الى التعبير المركب.

وهكذا يبدو الأمر كما لو كان يجري ضمن متابعة زمنية تنسجم مع ايقاع العصور التاريخية وتتسق مع تطور مجتمعاتها ثم تقرر في النهاية وضع كل انتاج فني في المكان المناظر له من تلك المرحلة.

غير ان السرعة المتغيرة للزمن تقودنا الى معالجة فترات التحول في تاريخ الفن الاسلامي على نهج جديد يرتبط بالمجتمع وبالانسان، لان امال الانتاجات الفنية موقوتة بتحولاتها من الادنى الى الارقى، رغم ان نزوع اللغة الى التعميم يجعلنا نغفل هذه الحقيقة لاننا نستطيع بسهولة ترجمة تلك المراحل والفترات الى اللغة المستعملة في التقويم الشمسي.

عبر حقيقة علمية صغيرة ينبئنا علم الاجتماع بأن المجتمعات البشرية الصغيرة المفككة تبذل طاقة اقل في تكوين ذاتها من المجتمعات الكبيرة.

مثل هذه الحقيقة تنطبق تماما على المجتمع العباسي ابان ازدهاره الحضاري. فقد كان الفن وهو ظاهرة متقدمة، يجري في متتالية تجريبية لم تفقد صلتها العضوية بفنون الحضارات السابقة الا بعد ان نضجت وألفت مجموعاتها الفنية الخاصة. وبفضل ذلك النظام التركيبي تعاقبت المسافات الواقعة بين الحلول المختلفة التي عالجت المادة، وسعت الى تصعيد امكاناتها التعبيرية وصولا الى صفاء ايقاعي ومعنوي معاً. وهو ما عبر عنه بعض علماء الجماليات الشرقية بالاتجاه ـ عبر الحس البصري ـ من اللاسكون الى السكون.

وهكذا اتسعت فنون الحضارات العربية عامة باللاتمثيل وسلكت للتعبير عن ذاتها سبيل التجريد مفصحة بطريق الادراك الفكري المحض عن الحالة الراهنة للشكل المنظور.

ان كل فن مستقل قائم بذاته له قوانينه الخاصة وتعبيراته الذاتية:

فالنحت يسعى الى قهر الفضاء بما يطلقه فيه من حجوم سابحة. والمعمار يعنى بتجسيم فكرة هندسية وتنظيمها في ذلك الفراغ. والتصوير ينقل على سطح ذي بعدين عالماً ذا ابعاد ثلاثة.

غير ان الوسائل التصويرية التي هي بطبيعتها وجوهرها قد اعدت لوصف الاشياء وتقريبها الى الحس، أضحت ـ وهي ذات قيمة مجردة فصلت عن موضوعها الذاتي ـ ترمي الى التعبير عن الافكار او الترجمة عن المشاعر بشكل متسام يقرب من مهمة المطلق الموسيقي.

هنا يتبادر الى اذهاننا مثل هذا السؤال:

ترى لأي سبب وبحكم أي قانون خفي تظهر الفنون المختلفة في التاريخ على التعاقب تنبعث منها اشعة وضاءة ثم تختفي لتحل محلها فنون اخرى ذات اساليب مغايرة؟

لعل ذلك يرجع في الاساس الى تلك الظاهرة المعقدة التي اطلق عليها بعض الباحثين، ظاهرة (الاستبدال)، وهي ظاهرة تلازم حركة التاريخ وبالمقياس البشري ذاته تقوم بالحذف والاستبقاء حتى تنخل في منتهى كل اشارة تاريخية كالموج على شاطىء صخري، لتبدأ حياتها المتبرعمة من جديد.

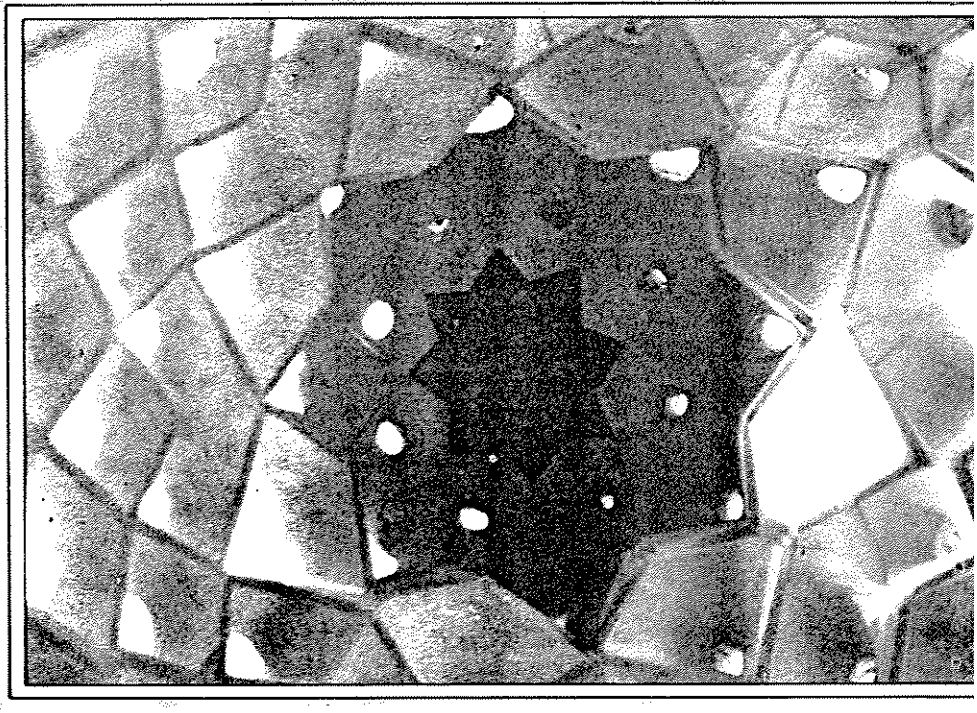
في تصور أوربي للنقش العربي تقول (هيلده زالوشر) انه يشبه عن بعد، ورقة شجرة ولكنها محورة كل التحوير، غير ان العريشة ليس لها الا رائحة بعيدة من عالم حي قد صيغ من جديد وأعد لوظيفة غير وظيفته الاولى. وكل من النقش والعريشة ينتمي الى عالم المضلعات الصلبة المكونة من شرائط طويلة يمتزج بعضها ببعض وتتقاطع وتتلوى وتنساب ثم تنبسط وفجأة تنتهي هي أيضا برأس حيواني: تلك هي عناصر الزخرفة في الفن الاسلامي.

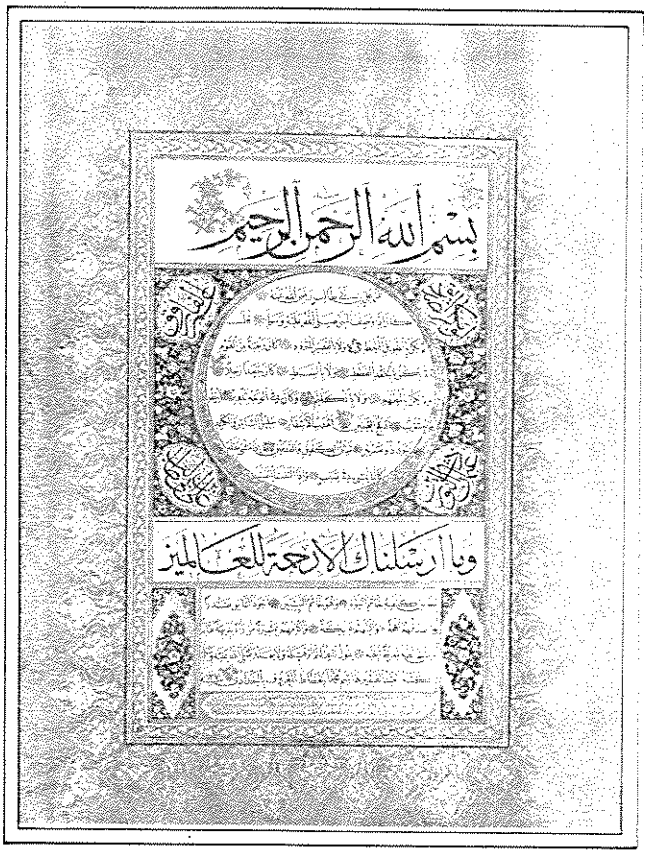
عالمان زمنيان اذن، يختلف كل منهما عن الآخر احدهما هو الطبيعة وثانيهما عالمها المتصور.

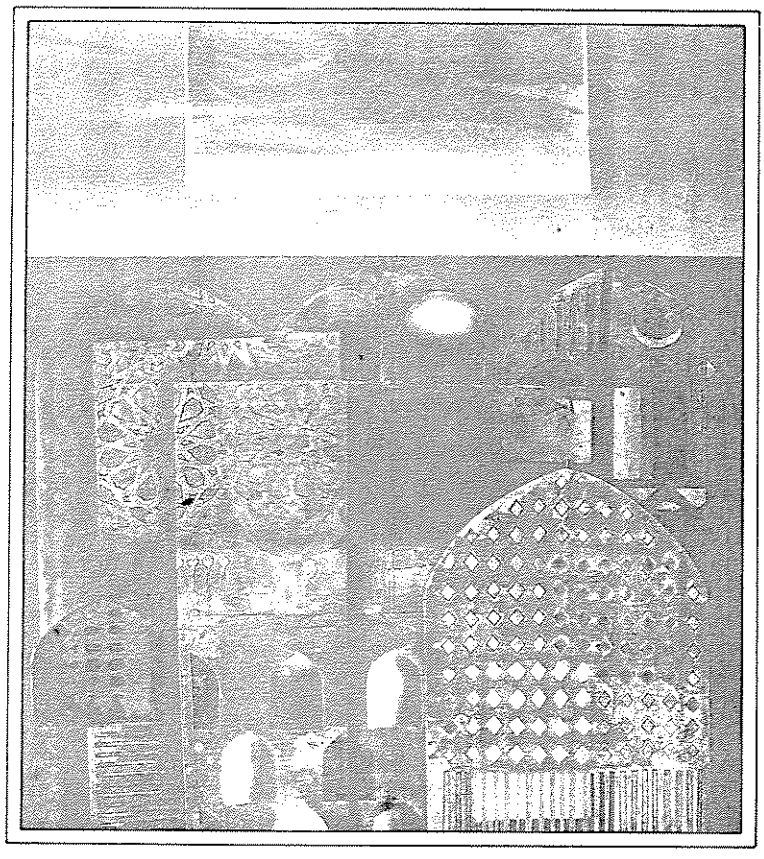
هذان العالمان يتحركان في مدارات مختلفة تنساب الرسوم الخطية في العالم الثاني منهما بدافع احساس مثلي ويغلق النقوش والحروف خط دائري واحد مستوحى من دورة الافلاك في الكون حيث تستوي الجوامع والمصابيح والأواني والكتب في هذه الخصائص التشكيلية: فالاطار الزخرفي الذي يحيط بصفحة مكتوبة هو ذاته الحلية الخطية المزخرفة التي تلتف حول عمارات الجوامع وهي نفسها التي تحتضن الأباريق والقناديل وانية الخزف ومساكب الشراب.

ثمة علاقة تشكيلية تربط بين الكتابة والزخرف ينعدم الفاصل بينهما في احيان كثيرة حين يكون الالتحام الموضوعي بين وظيفتيهما محوراً لتكوين قائم على اساس عقلي لا تكون بهجة العين فيه هي المبتغى وليست الحاجة الفنية كذلك، بل المتعة الروحية مضافة اليهما معاً.

ان انثناء خط دائري يفسح مجال الفكر لانتظار احتمالات كثيرة غزيرة المرامي متنوعة المعاني.. فتارة يكون الخط رهيفاً مستدقاً مفعماً بنبضات القلب يشق الفسحة الشكلية مثل ومضات النور،

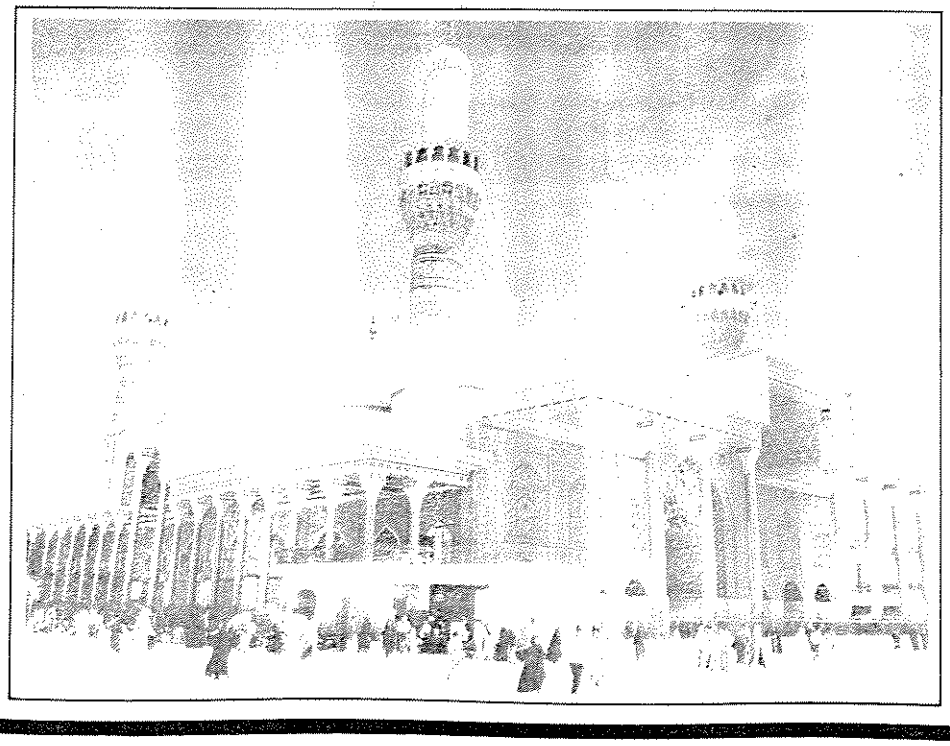






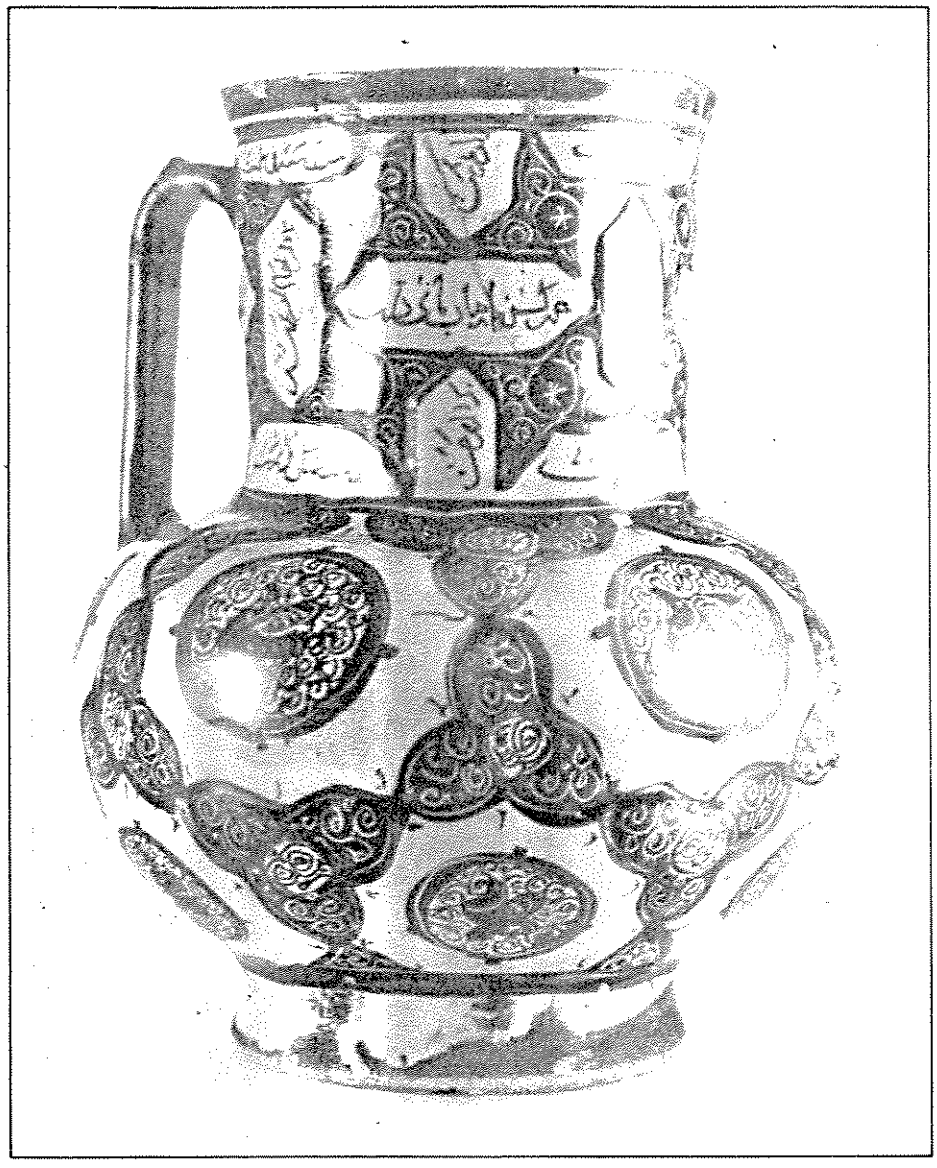
ويستقر بداخلها في شيء من الاشفاق والاستحياء. وتارة يفيض ويتسع حتى يكاد يمتص المساحة كلها وهو ينتقل من الانتظام الرياضي المنطقي الى الالتواء الحر المنطلق المستمر ابداً. وتمحي الانظمة الصارمة ليحل محلها فراغات تضل العين فيها وتتيه، كما لوكانت للنزوات الخطية اهواء الانسان الفنان واسراره وبدواته.

انها التحولات وفترات التوقف التي يمر بها الانسان تحت فروض الحياة وتنفسات الضوء واشفاقات الحس الملتهب، ويبدو العالم الزخرفي في خضوعه المستكين لقوانين الرياضة كما محملا بالمعاني متصلا بالمادة ومحلقا بها دون انفصال عن رموزها واسرارها بل وعن الانسان الكامن فيها.



في سامراء ولد (الأرابسك) من ايراق الأشكال العجيبة لشجرة الطراز الثالث في الزخارف الجصية التي لم تسبق بها من قبل.

تأملات في الفن الاسلامي



اذن فقد كانت لغة الفن الاسلامي ممثلة في (الأرابسك) كما تمثل (الصورة) لغة الفن الاوربي عموماً وهولون من الوان المتوصلات الفنية التي اتخذت من الحياة الانسانية ذاتها وسطاً لترجمة الانفعال الى عمل جميل يخدم في النهاية ذوق الرجل البسيط كما يخدم ذوق الخليقة.

في تلك المدينة نجد ان الفن ينضج عبر مراحل شكلية ثلاث بعد ان تجاوز مرحلة الانتهال من رواضع الفن الساساني والبيزنطي فاذا الهلال يستدير بدراً ـ كما يقول احد المؤرخين لينشر ضوءه الباهر فوق سائر بلاد العالم الاسلامي من بعد.

سامراء المعتصمية، تأخذ طرازها الفني الأول من الاساليب السائدة في بغداد والعالم الاسلامي انذاك وهذا الطراز يمثل استقاء الرسم الزخرفي من الطبيعة، دون تغيير كبير في اوراق الاعناب ولا العناقيد. وفي الطراز الانتقالي الوسيط تنفذ الزخارف بالحفر العميق على الجص في ميل ملحوظ لتبسيط الاشكال. ثم تبتعد رويداً رويداً عن التمثيل الطبيعي لتغدو في الطراز الثالث وجوداً تشكيلياً خالصاً تذوب فيه تلك العلاقات ويتحول الى توليفات نغمية تنبعث من صرخات النور المشرقي وتفجر الحرارة العراقية ازاء الظل المطفأ.

من هذا الوجود الملتهب تظهر الصورة المسطحة لأول مرة مرسومة بالفرسكو الملون على الجدران الجصية الباردة لركن الحريم في قصر الجوسق الخاقاني بسامراء.

هل هما حقاً تمجيد لآلاء الحياة ونعمائها، ام استبقاء لظلها الذي لا يدوم؟

فوكان حقاً ان تكون الصورة صادقة إن لم تكن يقيناً كان يجري في شرايين الأيام الصباح والليالي الملاح؟...

هاتان الراقصتان:

هل نقرأ الصورة التي تجمعهما الوانا وخطوطاً وتأليفاً؟ أم نلتقط فيهما صورة اللحظات السعيدة التي جمعت تعابير الوجوه والأيدي والحركات وشفافية القوارير واصوات انصباب الخمور اللجينية في الكؤوس وحميا الرقص، بل ونضج التجربة الفنية على عهد الرؤية الوليدة تلك؟؟

قد نجد ان شيئاً من الشك يخالجنا ونحن نتأمل هذه الصورة الخبيئة في مخدع حريمي كانت لا تناله إلا أعين الخاصة في القصر.

أفهل كانت الصورة غير مشاعة في حياة الناس؟ ام انها كانت وسيلة من وسائل الاسعاد والترفيه؟

لعل عصر الواسطي في القرن الثالث عشر الميلادي سيعطي الجواب الشافي لمثل هذا السؤال وهو جواب سنقدمه في مقال آت.

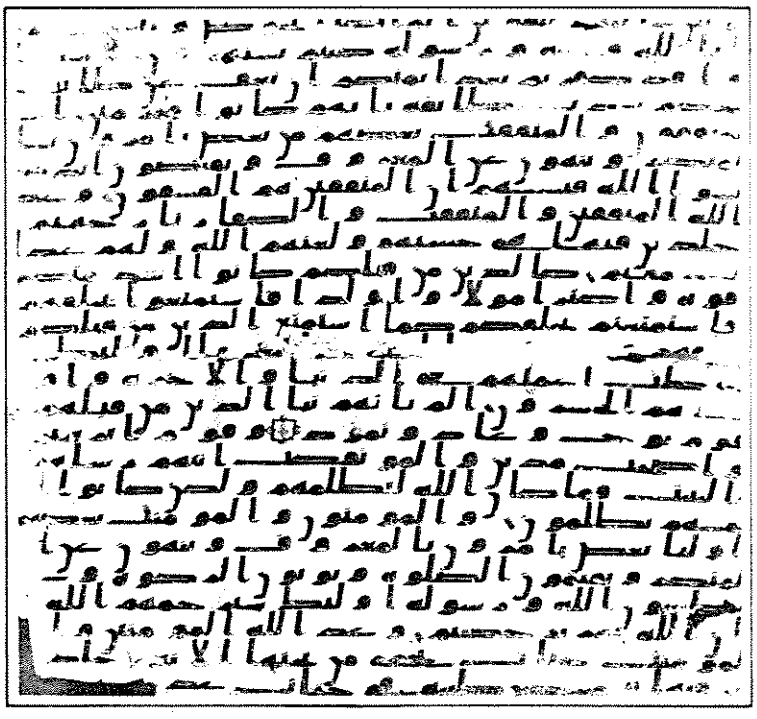
الحروفية

في الفن العربي الاسلامي

التراث والافادة المعاصرة

● الناقد العراقي المقيم في بيروت الشاعر والفنان عمران القيسي بعث لنا ببحث مطول حول الحرف واستعمالاته الصوفية ونظرة الاسلام الى الفن..

ينشر هذا القسم من البحث شاكرين تاونه معتذرين عن عدم تمكننا نشر البحث كاملا.



■ مخطوطة من آية الذكر الحكيم

.. ان الفن اي فن كان اذا ما اخضع لغاية جمالية تطرحه في مصافي الحاجة الذوقية، فانه سيصبح عنصرا مكملا لحضارة الأمة. انه وفق هذا المفهوم لم يعد ترفا فكريا، ولا متعة بصرية فحسب بل ضرورة تمليها حقيقة النمو الحضاري لامة برمتها.

لقد التقت هنا الضرورات، وعلى مختلف الاصعدة سواء أكانت ذوقية، حسية مباشرة، ام فكرية عميقة المعطى. فالفنان العربي في مراحله الاولى حين يستعمل المفردة الريازية في فن الريازة ــ الفريسكو ــ مستمدا اياها من وحدة نباتية او حيوانية. إنما يعمد الى خلق العالم المتنامي المتكامل من خلال تلك المفردة فهو عملية النمو المتجانس تلك يردد في لغة صوفية اصواتا بغير حروف، مازجا الغيب بالشهادة.

ولكن دعونا لا نهرب بعيدا باتجاه الرمز التجريدي في الريازة، فنحن امام ظاهرة الحروفيين اي الذين رسموا بالحرف. زينوا به، واشادوا به فنا يكاد يكون مفردة الفن العربي في كل العصور.

يتفق الباحثون جميعا على ان الحرف العربي الذي نقرأه الآن هو نتاج تطور نوعي عبر عصور كثيرة، كما يتفق الباحثون ان الخط الآري هو الجد الأول للخط العربي، حيث منه اخذت قبائل الانباط خطها ــ وسمي الخط النبطي باسمها، ولكن هذا الكلام بمثل هذه السرعة ايضا سوف ينسينا خطوطا عربية اخرى نشأت في ذات الفترة وكان لها الدور المهم في تطور الخط العربي منها، الخط المسند الصوفي نسبة الى جبل الصف والخط الثمودي نسبة الى ثمود، والخط اللحياني نسبة الى بني لحيان، والخط الحميري والخط السبأي نسبة الى حمير وسبأ، اما الخط الحيري نسبة الى الحيرة والانبار فهو الذي انتقل الى عرب الحجاز قبل الاسلام ولم يكن خطا منقطا.. وعلى الرغم من ان بعض الباحثين امثال الدكتور محمد طاهر احمد يرسم شجرة اخرى للخط العربي، بيد ان العلامة الآخر سوسة يرى ان الرواد في (أبجد هوز.. الخ) ليس لها نظائر في ابجدية اللغات التي تطورت عنها الكتابة العربية، وان الترتيب الهجائي للأبجدية العربية حدث في عهد عبدالملك بن مروان على يد نصر بن عاصم، ويحيى بن يعمر، وهو ترتيب مبني على تقارب اشكال الحروف.

المهم من كل هذا اننا حيال ظاهرة ليست هامشية، ونعني بها ظاهرة الحرف العربي، فهو تطور ورادف في تطوره تطور امة بأكملها، ومثلما دخل في ضميرها الديني دخل ايضا في جمالية حياتها، فلا عجب ان نرى لهذا الحرف دوره البارز على صعيد العمارة التي هي وطن وحضارة واشارة الى تطور امة برمتها.

ان مدنا تنشأ على حافة الصحراء.. وفي بداية التطور الحضاري لابد لها من ان تطرح مسألة بالغة الأهمية تتعلق اصلا بالامور التالية:

١ ــ ارتباط المدينة بالمستقبل لا بالماضي، حيث الرغبةالانسانية تلتقي مع فكرة الديمومة التي قوامها ان ما يشار يخص الاحفاد كما قال مؤسس بغداد ابو جعفر المنصور.

٢ ــ ابراز جانب النعمة المشفوع بالشكر، لأن المدينة بالنسبة للأعرابي هي تلك الانتقالة الحضارية التي هي حصيلة ايمانه،

وبالذكر تدوم النعم كما كانوا يرددون.

٣ ـ بفعل عنصر الزهد النفسي الباطني لدى المسلم نرى ان نظرته الى كل ما تصنعه يداه تقوم على اساس قوامه الفناء.. فالدنيا دار متاع، وهي فانية لا تدوم، وما يدوم الا الآخرة فهي دار البقاء.

هذه الثلاثية التي قوامها الفناء، الشكر، المستقبل، دفعت بالفنان المسلم لأن يستلهم حرفه معيناً وجدانياً يفرق من خلاله في التجريد، ان التجريد في لغة التصوف اذ يوازي الفناء يركض باتجاه باتجاهات عشرة مثل (البداية) وهي الرتبة الأولى.و(الباب) الذي يدخل منه وهي الرتبة الثانية و (المعاملة اللائقة) و (الخلق المحمود) و (السلوك) و (مجابهة الشدائد) و (الوصول الى الحال) و (جميل الصفات) و (البحث عن الكمال في الآخر) و (النهايات) ومن اجل ذلك يكون الفناء عن العادات والمألوفات بامتثال المأمورات.

ان هذا النظام العشري الذي إنتقل من التصوف الى الصنعة كان يفترض في الصانع ان يراعي في ذمته ذلك الحد الفاصل بين المنوعات والمسموحات، فاذا اتسعت دائرة المنوعات لابد وان تتسع دائرة المسموحات، اذ ان الشريعة تجير اتساع دائرة الحقيقة، فالشريعة مع الايمان بالغيب لا بالمشاهدة لبقاء الرسوم عندهم لوقوفهم مع ظواهر متعلقات الايمان، والحقيقة مع اليقين لتخلصهم من وهم الرسوم بانكشاف العلم الذي لهم.

الصانع وفق هذا المنطق الصوفي الذي هو جذره، فنان تجريدي يريد ان يصل الى الصورة دون ان يصفها، ويريد ان يردد العبارة دون ان يلفظها. من هنا فانني ارى ان بداية الفن الحروفي العربي كانت على ايدي اولئك الصناع المهرة الاتقياء الذين ارادوا ان يجعلوا من صنعتهم طريقة للصلاة وسبيلا موصلا الى الله.

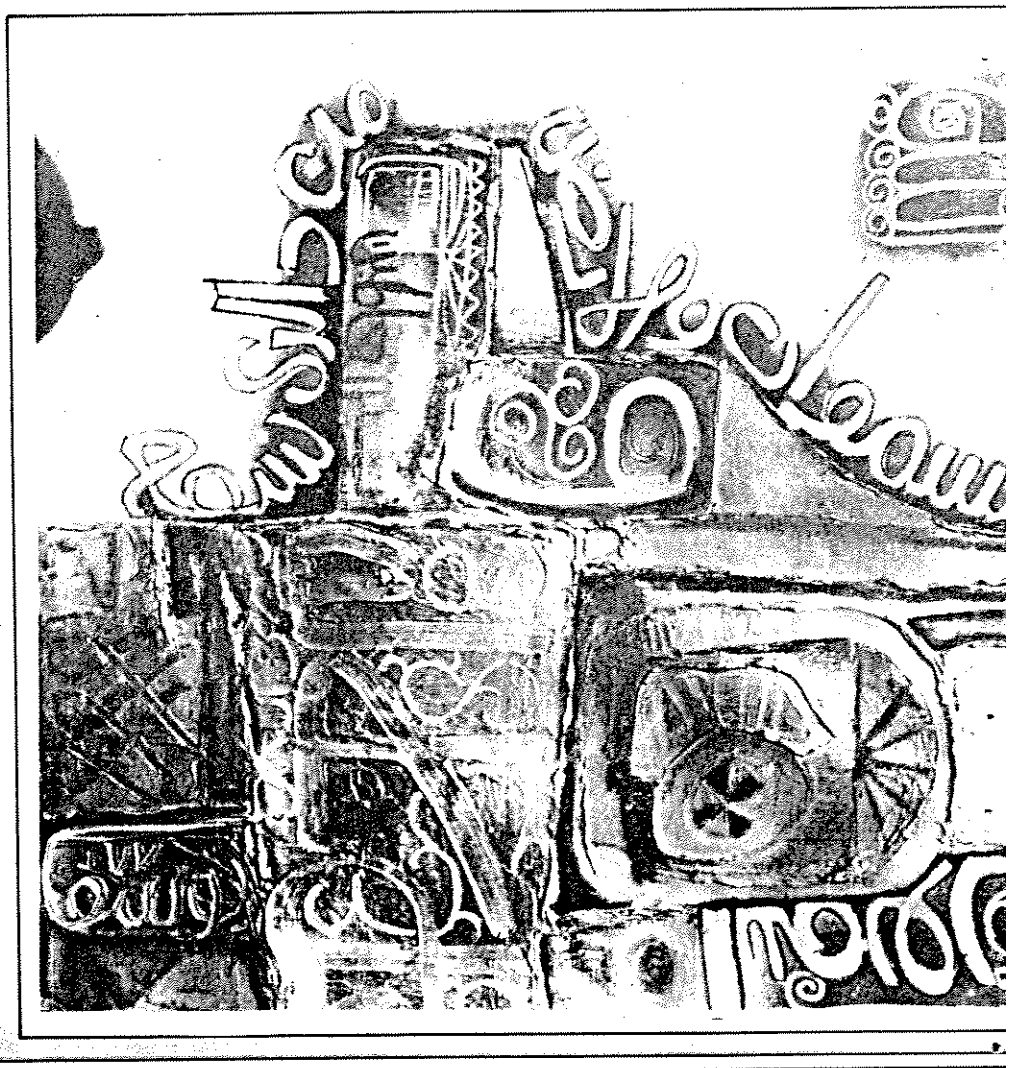
لقد تأكد هذا عبر عدة شواهد معاشة ومحسوسة. ابرزها عند ياقوت الحموي الذي طور الخط الريحاني، وعند ابن البواب الذي طرز الحرف الكوفي، وحتى عند الواسطي الذي زاوج بشكل بارع ما بين الشخص وجلاله الديني من جهة وابهته الدنيوية من جهة اخرى.

ان فن الفريسكو.. الارابسك برمته ليس فنا دنيوياً اذا ما نظرنا اليه من خلال وظائفه التزيينية، فالمسجد والمحراب والمنارة والقبة كلها اماكن التقاء العباد، والزينة الواجبة في حضرة المسجد ليست سوى طرحا جماليا جديدا لطريقة العلاقة ما بين العبد وخالقه.

صحيح ان المسلمين ليسوا اول من زخرف على المباني، بل سبقهم غيرهم. كالبيزنطيين بزخارفهم النباتية، ولكن استخدام الخط في الزخرفة على يد المسلمين جاء سبباً ونتيجة في آن واحد، انه السبب لأن الحرف العربي بحد ذاته يمتلك قابليته البلاستيكية الفذة على التجاوب الهندسي ضمن مختلف الزوايا وانه ديرات، والنتيجة لأن ما كان يريده الفنان هو ان يخلد ذكر الله في ابدع صورة من صوره الماثلة في الحرف.

لقد ادى الخط الكوفي بشكل خاص وظائف زخرفية مهمة فضمن اشكاله الثلاثة **المورق والمشجر والمظفر** استطاع الفنان ان يصنع من خلال ربط الكلمات اشكالا هندسية بالغة التعقيد والدقة، كما ادى (الكوفي المربع) وهو هندسي الشكل قائم الزوايا وظائف جمالية بالغة الاتقان والدقة.

ان الترابط بين الزخرفة والحرف قد تجلى في المرحلة الاندلسية على اجمل صورة فالأرقشة كملت الكتابة الدينية التزيينية، كما برزت ايضا عند الخطاطين الذين خطوا القرآن الكريم ومن ابرزهم الخطاط حافظ عثمان الذي حول فن الأرقشة الى فن تجميلي يحيط بالحروف المكتوبة بأجمل الخطوط ـ الثلثي ـ وقد اخذ الصنعة عنه



سف احمد ـ قطر ـ زيت ١٩٧٧

لخطاط العراقي هاشم الذي عمد الى الزخارف الاراقش النباتية هذه المرة في تطويق ـ لديواني ـ.

لقد ادى الصناع المهرة هؤلاء دورا مهما في جرى مسار استعمالات الحرف العربي ضمن لوحة. ولا عجب ان نرى ان فترة من الركود ثقافي تزيد على الاربعة قرون كانت بمثابة تجميع لكوامن بركانية في ضمير الامة. فما ان طل القرن الحالي ببداياته حتى وجدنا انتباها ديدا من الفنان العربي الى الجذور وهنا لابد ن الانتباه ايضا الى الدور الذي لعبه الغرب الذات في مسالة الوعي هذه. فمنذ ظاهرة (بول لي) الذي اخذ بحركات الحرف والريازة والاهلة تي شاهدها في تونس، وبروز ظاهرة (ماتيو) ات التخطيط التعبيري للحرف الياباني برزت ي كل من بغداد وبيروت والمغرب وفي فترات تقاربة تقريبا ظاهرة استغلال الخواص بلاستيكية للحرف العربي كوسيلة تعبيرية ممن عطاء اللوحة المعاصرة.

ولكن السؤال الذي يندلق هنا وبشكل فاجيء للغاية. هو اننا ونحن حيال ظاهرة ستعمال الحرف العربي في اللوحة التشكيلية عربية المعاصرة.. هل نحن حيال ظاهرة ابداعية م حيال أزمة تشكيلية لا نعرف الى اين تقودنا؟

ان بيان المجددين الاول الذي صدر في داد عام ١٩٦٤ حاول ان يجيب عن هذه سالة الخطيرة بلغة تزيد الأمر تعقيدا، حتى نا في حينه هربنا من السؤال الى السؤال اكثر غموضا، بيد ان ناقدين هما الاستاذ باس الصراف وسهيل سامي نادر اجابا عن ل هذا السؤال وان بعد احد عشر عاما.. لصراف تساءل عن ازمة الفنان الشرقي الذي ني الفن كهواية اكثر منه كمصير كامل فيما اذا يكن بمقدور الفنان الشرقي ان يبتدع المذهب سوريالي مستوحيا من النحات البابلي لفرعوني والاشوري والعموري، او يبتدع تجريد في الكتابات المسمارية او رسوم خارطات التي رسمها (الادريسي) او (ابن لوطة)، ولو اعتمد على الفن الاسلامي الذي عمل المنظور في بعض مراحله ورسم بمنظور تكر يسمى (عين الطائر)، من هنا يرى صراف بالذات ان الفنان الشرقي بحاجة الى د توجيهي.

اما سهيل سامي نادر فهو يرى على عكس صراف وان كان ايضا كلامه يجيء في معرض

الاجابة المتأخرة على سؤالنا الذي طرحناه، ان الموضوعة الخاصة باستخدام الحرف ليست موضوعة عراقية ولا عربية لقد استخدمت في زمن الحداثة هذا على يد الكثيرين امثال كلي وماسون وغيرهم. ولكن هذه الموضوعات أولت عندنا. واعطيت لها اجهزة ومعدات ثقافية لتصبح موضوعة الارابسك المعاصر.

والواقع ان الفن التشكيلي للحرف العربي وارتباطه بتقاليد الخط العربي العريقة والريازة الاسلامية، اضافة الى التأويل الشعبي والصوفي عن تأثير الحرف على مصائر الناس، كل ذلك منح مادة خصبة للتأملات والافتراضات. وايقظ الروح الرومانسية غير العقلانية داخل صفوف المثقفين.

وفي معرض نقد هذه الظاهرة بالذات يرى (سهيل سامي) ان الفنان الاردني المعاصر حاضر في ان (يختلق) قيما يمكن الدفاع عنها اذا لم تكن هذه القيم موجودة على الناحية الموضوعية، قيم يمكن ان يخاصم بها زمانه، ويستعيد ازمانا اخرى او يعقد بوساطتها تسوية مريحة.

ان هذا الهجوم الخاطف لناقد تصدى بعد احد عشر عاما لاسئلة مصيرية طرحناها على مستوىً معادلة الفن قد اهمل جوانب اساسية اخرى ذات دلالات مهمة. فاذا اخذنا مدرسة الحروفيين العرب المعاصرة لوجدناها تنقسم الى الاقسام التالية.

القسم الاول ـ الجماعة الاستلهامية، وهي تلك التي تطرح الفكر التأملي على بساط البحث التشكيلي. حيث جماعة البعد الواحد وعلى راسهم شاكر حسن ال سعيد ـ من العراق ـ نرى ان **البعد الواحد** هو الوجود الكوفي نفسه، اذ ان المعنى الحقيقي للكون يتحقق بالعودة من الشكل الى ازله الخطي. ومن الحجم الى ازله الشكلي، ويعتمد ال سعيد في منهجه على عقيدته التي ترى ان العالم الخارجي او الواقعي هو من طبيعة معنوية، ومن ثم فهو من طبيعة لا تصويرية، من هنا يجد المعنوي ـ الروحي ـ

■ حسين ميلودي ـ المغرب 100 × 100 ـ 1976

الحروفية في الفن العربي الاسلامي

اللاتصويري في الحرف ومن ثم في الكلمة المكتوبة تعبيرا عن نفسه، لأن الواقع هو واقع اشاري أيضا.

ان السلوك الصوفي عند شاكر حسن ال سعيد قد سحبه في مجال فنه الحروفي الى نقطة (كشتالتيه) حسمت من خلال تداعيات وتصورات مستنبطة عن واقع الحركة العفوية المتروكة على الجدران، ان عفوية الطفل وهو يحاول ان يعبر عن ذاته ورغباته في اشارات وحروف لا معان لها تلتقي مع قصدية الفن الذي يريد ان يجعل من مدركه الحسي مدركا عقليا يتوصل به الى الارتباط بالمطلق

لقد سحب على منوال شاكر الكثير من الفنانين العرب، ولكن نقطة الالتقاء الغامضة والمحيرة هنا هي بين شاكر حسن ال سعيد **(وسعيد عقل)** الرسام الدامور الذي وان كان حتى عام ١٩٧٢ حين تعرفت عليه لم يسمع بعد باسم شاكر حسن ال سعيد الا انه يلتقي معه في الكثير من النقاط الاستلهامية المهمة.

القسم الثاني ـ واسميهم الانكساريين. وهذه التسمية وان بدت غريبة للوهلة الاولى الا انها تجد واقعا اقرب للتعبير من اية تسمية اخرى. فهؤلاء الذين يستعملون الحرف ليكسروا بواسطته الاشكال الهندسية المجردة وليجعلوا من المساحات اللونية اكثر تضادا او اكثر تنغيما كما يقول (سهيل نادر)، انهم في الحقيقة يتعاملون مع الحرف بمعزل عن دلالاته العقلية بل من خلال دلالاته الشكلية فقط. ويلتقي الشكلي بالتشكيلي هنا حيث يعبر الحرف مجرد رمز او اشارة.

ان رافع الناصري من العراق. ومارتينيز وبن بله محجوب وسلامة صالح واسامة عبد الدائم من الجزائر. والمهداوي والتريكي من تونس، وفريد بلكهية والمليجي من المغرب. كل هؤلاء حين يتعاملون مع الحرف فانهم يسقطون مسبقا دلالاته الايضاحية التعبيرية معتمدين بالدرجة الاولى على اخضاع الحالة البلاستيكية التي يمتاز بها الحرف العربي الى اقصى درجة ممكنة من درجات التعبير التشكيلي.

القسم الثالث ـ الهندسيون، وهؤلاء يوخذون بالشكل الهندسي للحرف خاصة ذلك الحرف غير اللين، اي الصلد كالكوني مثلا، حيث يعمد كما بلاطة من فلسطين على تكوين المساحات الفاصلة ضمن نقاط تقاطع الحروف الكوفية تماما كما يفعل الفنان جميل حمودي من العراق ان هؤلاء اذ يوخذون بالحرف يتعاملون معه في الواقع كمعطى ريازي وتعبيري في آن واحد فهو ريازي بحدود ما يقدمه من ترددات وتناسقات وهو تعبيري بقدر ما يمنحه من ايضحات مباشرة.

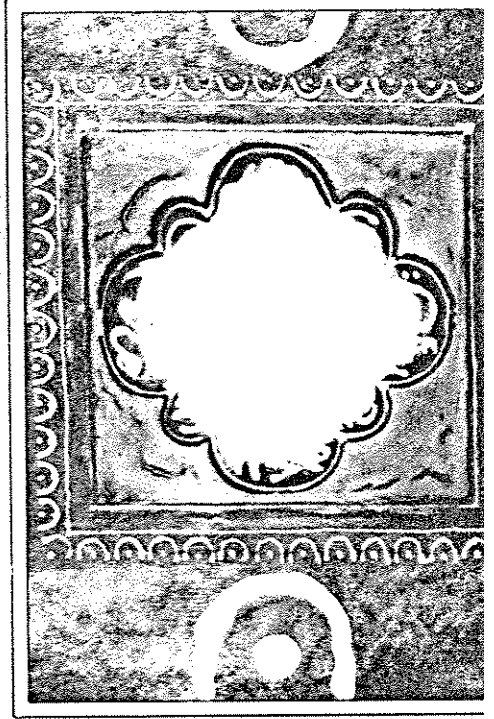
القسم الرابع ـ جماعة الكلمة ا النص. امثال رشيد القريشي من الجزائر. الذي يعتمد الحرف العربي كنص مضموني يسقط عليه اشكال انسانية او اجزاء حروفية معينة. كما يقول رافع الناصري. كما ان هناك الآن اثيل عدنان التي عرضت في تونس قبل شهر كتابها اللوحي الذي بلغ طوله خمسة امتار عند فتحه وذلك من خلال تكرارها لكلمة الله المضاف اليها اسقاطات حروفية ملونة.

القسم الخامس ـ الريازون، وهم الذين يعتمدون على تزاوج عنصري الحرف كحركة والريازة كاضافة او كحاشية للحركة. وهنا يبرز وجيه نحلة في مقدمتهم.

(ان مهمة تأسيس فن شرقي معاصر تستلزم وعيا يدرك ان اسبقية هذه المهمة، تكون اسبقية اية نزعة اخرى مهما كانت غنية بالافتراضات) كما يقول ضياء العزاوي. من هنا فان وجيه نحلة الذي يطرح نفسه الآن امام الغرب يجب الا يكون سببا في تحريك دوافع ذاتية كل همها الغاء الهوية الشرقية ـ ولنقل الاستشراقية ـ عن فنه، بل على العكس تماما يجب ان يكون نحلة ومهما كان تقييمنا له دافعا لفنانينا بان يتحركوا ايضا باتجاه العالم وذلك من اجل طرح الوجه الآخر لحركة الحروفيين العرب، وهي حركة غنية تستطيع ان تشكل مدرسة متكاملة سيما وانها تملك الاسس الفكرية والتراثية والدينية الثابتة لها.

ان الماضي قدم لنا الكثير من الدفوعات التي نستطيع ان نستند عليها الآن.. والمهم ان ننطلق فهذا الحرف الذي امامنا الآن ليس اختراعا ولا اكتشافا لاي واحد من معاصرينا بل هو النقطة المركزية التي يمكن ان نتعامل عبرها ومن خلالها في تأسيس مدرسة الفن العربي المعاصرة. وهذا هو المطلوب حاليا.

ارناؤوط ـ فلسطين ـ زيت 1977



قة الحارث بن حلزة ـ طباعة سلك سكرين

اء العزاوي ـ 64 × 90 — 1978

الأمريكيون يكتشفون فن العراق الحديث

«الأمريكيون يكتشفون فن العراق الحديث».. هذا هو العنوان البديع المعبر عن حقيقة اللقاء المثير بين المشاهد الأمريكي واللوحة الفنية العراقية.. العنوان الذي توجت به الكاتبة اللبنانية «هيلين الخال» مقالها الرائع عن الحركة التشكيلية في العراق، وعن الأعمال الفنية التي استأثرت باهتمامها فجعلت منها موضوعاً لتحليلات نقدية أثرت بها طلعة القارىء العربي عن «معرض الفن العراقي المعاصر» الذي طاف مدناً امريكية من بينها: سان فرانسيسكو ولوس انجيلوس ومينا بوليس وُديترويت وشيكاغو وبوسطن، وأخيراً واشنطن حيث كان للكاتبة المقيمة في الولايات المتحدة فرصة اللقاء والحوار والتأمل فيما ضمه من روائع مختارة. واذا كان لنا من تعليق حول بعض الاشارات الواردة فيه، فهو التذكير بأن اللوحات التي أحست فيها «المأساة» رغم ما تنضح به من طاقة عاطفية، إنما ينتمي الى المرحلة التي تأثرت بالأحداث والنكسات التي المت بالقضية الفلسطينية بالذات وهذا ما يرفعها تعبيرياً الى مستوى الأحداث.

● الرواق

كان افتتاح معرض الرسم العراقي، الذي أقيم في غاليري «سيد يندورف لاين» بواشنطن العاصمة لمدة عشرة أيام، بمثابة الاطلالة على عالم مجهول بالنسبة لمئات الأشخاص الذين تجمعوا لتلك المناسبة.

لقد فوجئوا بهذا الفن الذي ابدعه رجال ونساء من بلاد نائية. فقد توقع البعض أن يشبه هذا الفن، بغرابته واختلافه، الخط العربي الذي ابدع أصلا في العراق. وكان غيرهم يتوقعون أن يروا مشاهد مألوفة كالمساجد والخيام والأبل في الصحراء، متأثرين بالصور المبسطة والمشوهة التي تسود امريكا عن الحياة العربية.

لكن خاب ظن هؤلاء واولئك لأن اللوحات التي ملأت طابقي الغاليري وزاد عددها على الخمسين، لم تتميز بأية غرابة، ولم يكن فيها وجود لبعير واحد. بل تمكن المشاهدون من أن يحققوا ذلك اللقاء الجمالي الذي يتوق اليه كل عاشق للفن، والذي يتلخص في حوار شخصي مثير بين قدرة المشاهد على الاستمتاع وقدرة الفنان على الابداع.

وقد تميزت كل لوحة بشخصية خاصة من الخطوط والأشكال والألوان، ويكون مجموع اللوحات بياناً بصرياً متماسكاً، تظهر فيه بوضوح للعين البصيرة حقائق أساسية حول الشخصية والعبقرية العراقية المعاصرة، وما تستند اليه من إرث ثقافي.

وفي مقابلة اجريت مع نوري الراوي مدير المعارض الفنية بالعراق، والذي رافق المعرض في نهاية دورته التي استمرت أربعة أشهر في الولايات المتحدة ــ وصف ردات فعل المشاهدين التي تميزت بالدهشة والاكتشاف في سائر المدن التي أقيم فيها المعرض، ومما قاله:

« في الواقع، كنت أنا الذي أصيب بالدهشة، لأنني صادفت العديد من الأمريكيين الذين لا يعرفون شيئاً عن الفن الحديث، ليس فقط في العراق، بل في كافة الأقطار العربية الأخرى.

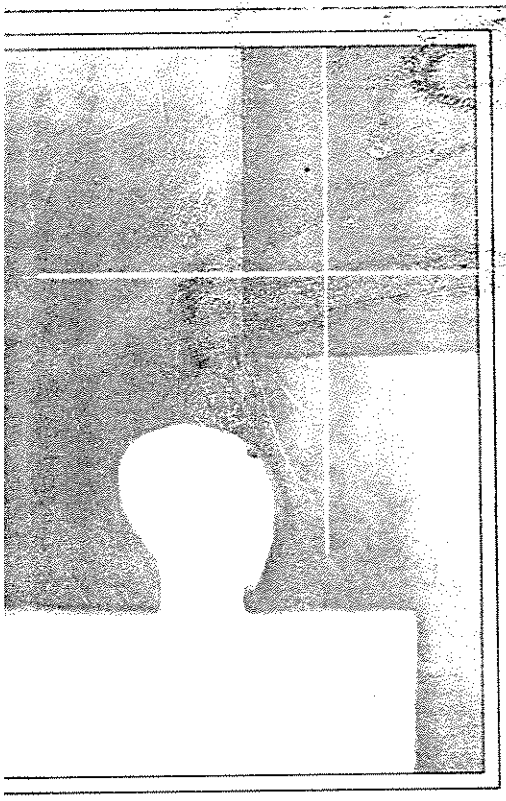
يبدو أن معرفتهم بالفنون العربية تقتصر على
ن الاسلامي الذي ظهر إلى النور منذ قرون.

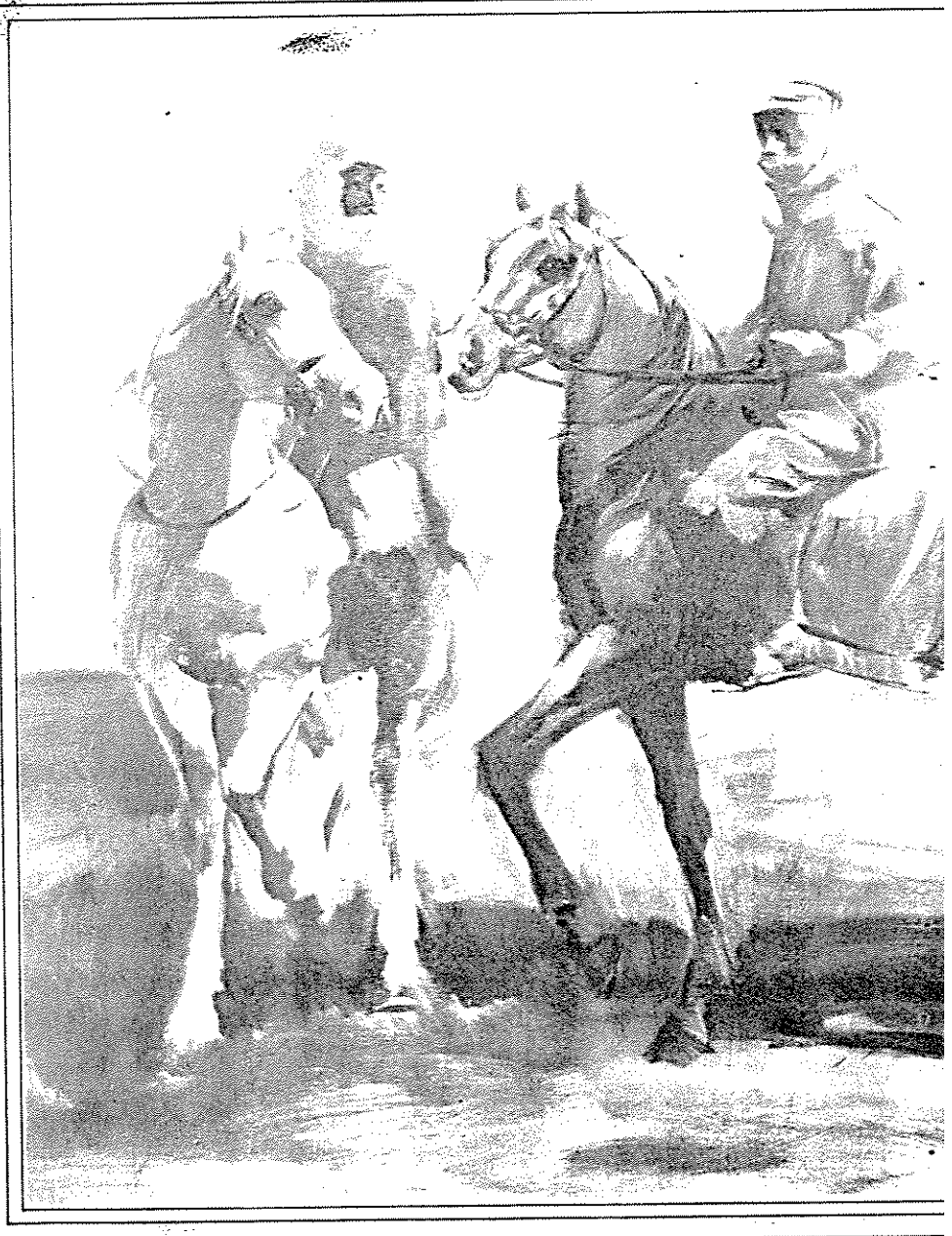
لم يتوقعوا أن يكون لدينا فن معاصر على
طلاق.

وأشار الراوي الى أن القلائل من الأجانب
رفون ان في العراق وسائر الوطن العربي فنا
يثا بعد أواخر القرن التاسع عشر. فاشهر
سامين العراقيين الأوائل هو «عبدالقادر
سام» الذي عاش حياة مهنية طويلة وناجحة
ى وفاته عام ١٩٥٢ عن عمر بلغ التسعين.

كما برزت ببغداد في او الاربعينات مجموعة
من الفنانين الذين لا يزال تأثيرهم قويا حتى
الآن على تطور الفن العراقي. وكان من اهم
اعضاء تلك المجموعة جواد سليم وفائق حسن
وحافظ دروبي وغيرهم.

وخلال الخمسينات، شكل هؤلاء
الفنانون الذين يتمتعون بموهبة عالية،
ثلاث مجموعات منفصلة: جماعة «بغداد
للفن الحديث» التي أنشأها سليم وجماعة
«الطليعة» (وتعني هنا جماعة بغداد)



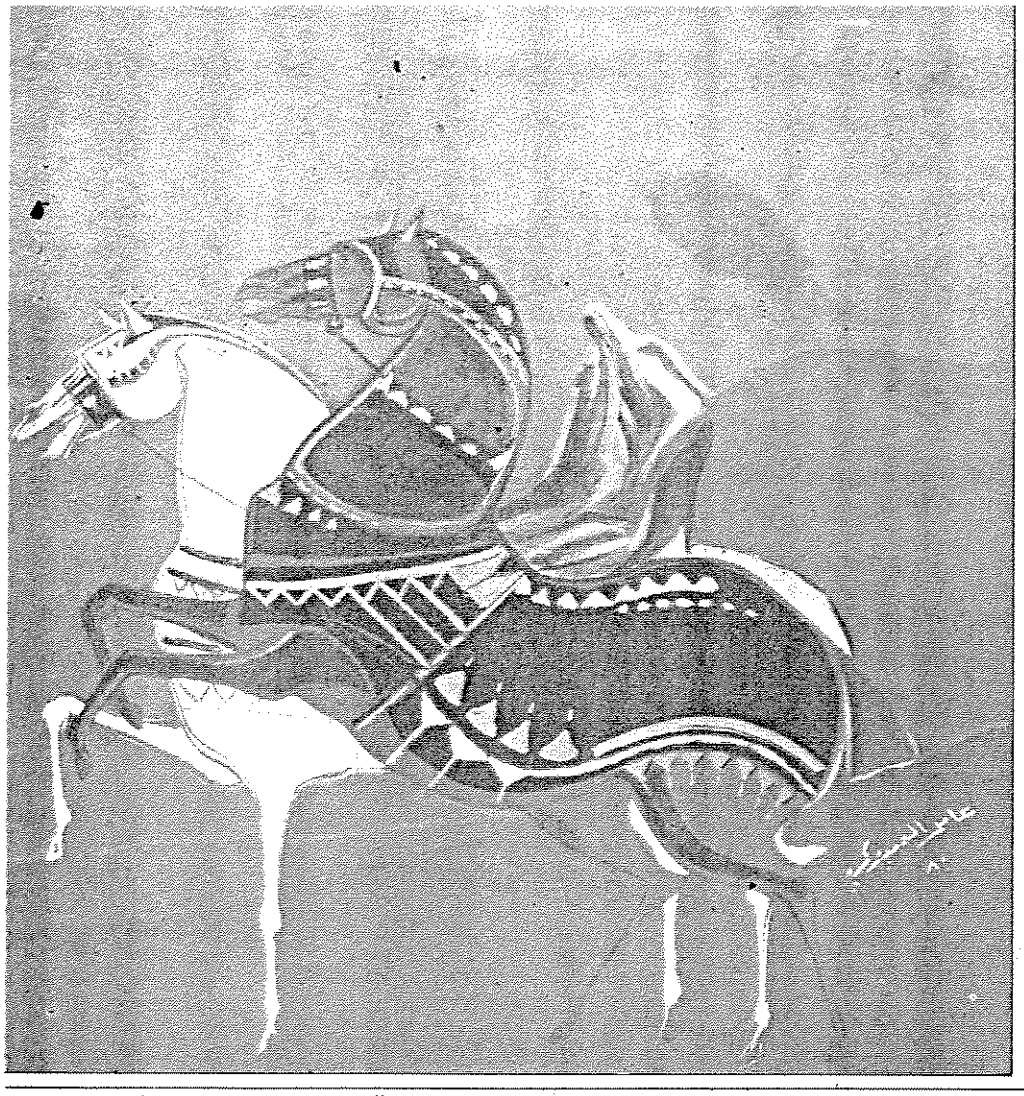


التي يتزعمها حسن وجماعة الانطباعيين التي أنشأها دروبي. وشعت الابداعية الخلاقة لهؤلاء الرجال الثلاثة، وخاصة سليم، لتصل الى الفنانين الشباب من حولهم، وساهمت كثيراً في تطور الفنون تطوراً سريعاً وديناميكياً بعد ذلك.

لقد انقصف، بوفاة جواد سليم عام ١٩٦١، واحد من أكبر المواهب في العراق. وكان احد آخر أعماله نصباً تذكارياً من البرونز سمي «الحرية» ويقع في ميدان التحرير ببغداد. يبلغ طول قاعدة هذا النصب خمسين متراً ويمكن اعتباره اكبر نصب منحوت ظهر في العراق خلال الألفي سنة الماضية.

لقد انتج العراق الفنانين بمعدلات مدهشة خلال العقود الماضية. وتضم اليوم جمعية الفنانين العراقيين التي أنشئت عام ١٩٥٦ الفاً وسبعمئة عضو تخرجوا جميعاً في احدى المدرستين الفنيتين في البلاد، الأولى هي اكاديمية الفنون الجميلة التي إرتبطت بجامعة بغداد عام ١٩٦١ وتدرس برنامجاً مكثفاً يدوم اربع سنوات في كل من الفنون التشكيلية والتعبيرية. أما الثانية فهي معهد الفنون الجميلة

فائق حسن سالم الدباغ



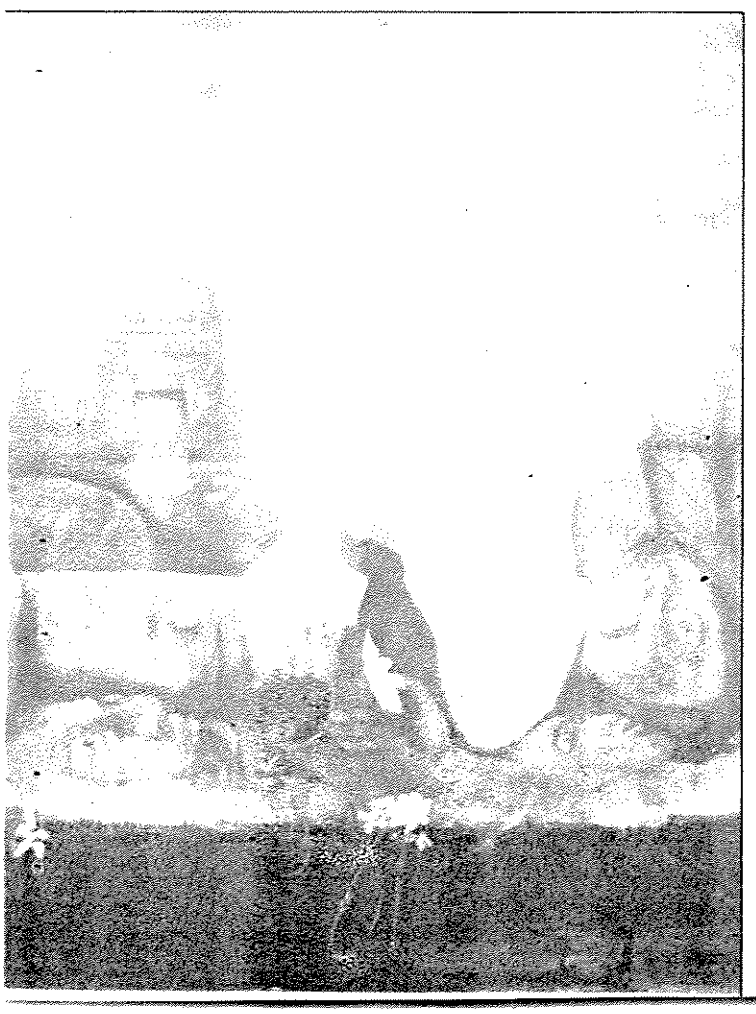
عامر العبيدي

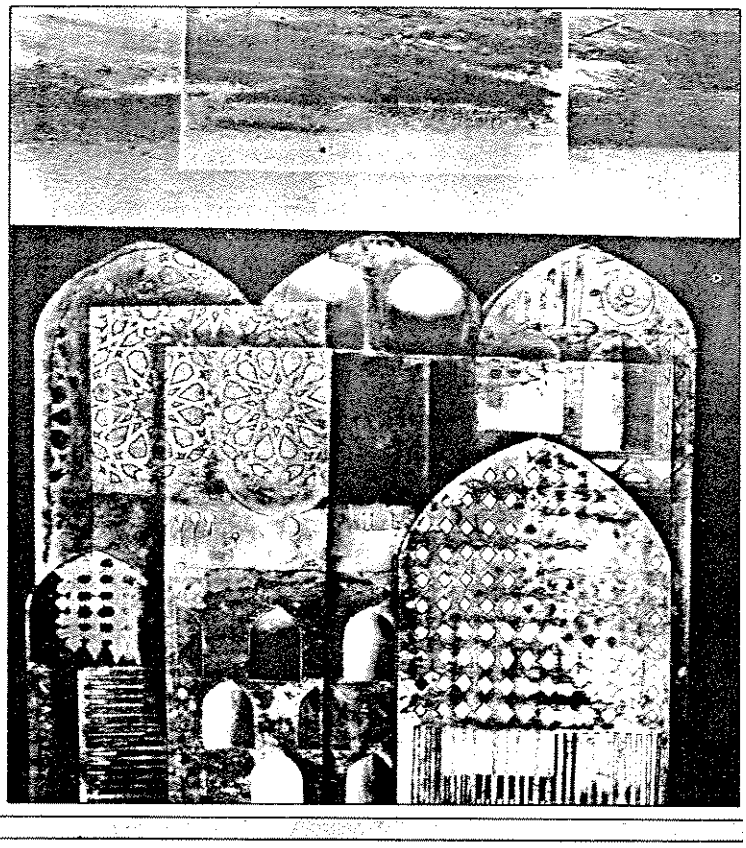
لذي انشأته وزارة التربية عام ١٩٣٧ والذي
درس برنامجاً مدته خمس سنوات ويخصص
لطلاب في فروع الرسم أو النحت أو السيراميك
و الفنون التخطيطية. ويتلقى الطلاب مجاناً في
لا المدرستين التدريب ومواد العمل. وعندما
نهون دراستهم يذهب معظمهم للتدريس في
لمدارس العامة بجميع انحاء البلاد، أو يشغلون
ظائف في مختلف مؤسسات العراق الثقافية.

ضم معرض الفن العراقي أعمالا لتسعة وعشرين فناناً،

تدرب معظمهم في الأكاديمية أو المعهد، ثم تابعوا دراستهم الفنية في الخارج، ولابد لمن يشاهد اعمالهم أن يلفت نظراً فوراً التشابه بين اسلوب هذا الفن العراقي والفن في الغرب،

وتجد معظم الأساليب الحديثة صدى لها في الفن العراقي من التصويري الى التجريدي مروراً بالتعبيري، ومن الرومنطيقي الى





▲ سلمان عباس
شوكت الربيعي

الامريكيون يكتشفون فن العراق الحديث

السوريالي، تماما كما تجد صداها في أعمال الفنانين بكافة انحاء العالم، سواء في باريس أو طوكيو أو نيويورك أو ريودي جانيرو.

اعتبر بعض النقاد بعض اللوحات العراقية «مشتقة» من الفن المغربي ومقلدة له، لكنهم نسوا أن التعبير الفني قد تطور الى لغة عالمية مشتركة، مشاعة لكافة الفنانين المعاصرين، اينما وجدوا في هذا العالم الذي يزداد ترابطا وتقلصا، ولا تستطيع اليوم منطقة واحدة من العالم أن تدعي ملكية أي شكل أو اسلوب فني،

لأن هذه اصبحت جميعها جزءا لا يتجزأ من لغة الفن العالمية، لكن اللغة ذاتها تشهد تطورا في التعبيرات والاصطلاحات، لأن الفنانين من مختلف المناطق والثقافات يخلقون لهجات خاصة بهم لكي يتمكنوا أن يصفوا بدقة ما يميز حياتهم وشعبهم وأرضهم.

ويستطيع من ينظر الى لوحات المعرض عن كثب، أن يميز فيها مسحة من المأساة، لكنها مع ذلك تنضح بالطاقة العاطفية، كما يتجلى في معظم اللوحات اهتمام عميق بحالة الانسان وبالحقائق الوجودية للحياة. ويعبر الفنانون عن هذه الرسالة القوية التي لا يخطىء المشاهد في فهم محتواها، بواسطة اختيارهم لمختلف عناصر التأليف أي: الألوان والخطوط والصور التي تعتبر لغة الفنان.

فاذا اخذنا الألوان العراقية مثلا، نجدها قاتمة واستبطانية وكثيفة النوعية، تذكر المشاهد بسحنات الأرض القديمة والبالية. ونادرا ما يكون الأحمر زاهيا وبهيجا، بينما يبدو الأزرق قاتما كسماء الليل، أما تموجات الأبيض فتوحي بسكينة لون الكلس والرماد، ولا يشعر المشاهد بوجود ضوء الشمس سوى في القليل من تلك اللوحات، كما لو كان الفنانون قد اشاحوا بنظرهم عن الأرض التي تبهرها الشمس من حولهم لكي يتصلوا بمجاهل عالم داخلي خصوصي عامر بالقلق.

وفي عدد من اللوحات، يشكل الانسان مجرد صورة رمزية يعبر الفنان من خلالها عن رد فعله ازاء احوال الحياة المعاصرة المضطربة حوله، سواء كانت أخلاقية أم اجتماعية أم سياسية، وغالبا ما تجد الناس زرافات أم وحدانا، يفتقرون الى التعبير الشخصي المميز أو تنقصهم الوجوه تماما لكن الخطوط والأشكال التي تحدد الأشخاص ومحيطهم تفيض بالقوة العاطفية.

كما يشعر المشاهد بوجود قوة بشرية كامنة في اولئك الأشخاص الذين يسعون لتأكيد ذاتهم والأمساك بزمام مصيرهم.

ففي لوحة بعنوان «بقايا محارب» مثلا، يرسم عزام البزاز بخطوط قوية ومعبرة، صورة مشدودة ومتوترة لرجل ينهض من أشداق أرض سوداء، رافعا يديه نحو سماء تحترق مدخنة دون لهب. وفي لوحة اخرى بعنوان «حركة الزمن» يحصر سالم الدباغ رأسا بدون وجه في أفق هندسي للزمن يتدلى فوقه شريط أزرق من الأمل.

ويرسم لنا وليد شيت في لوحته «بطل تشرين» محاربا جبارا ــ نحتار في تذكيره أو تأنيثه ــ يندفع بخطى واسعة نحو النصر الاكيد. أما الطائر الناصع البياض الذي يظهر في لوحة علاء حسين بشير بعنوان «وجه من الصحراء» حاطا فوق شريط شائك والدماء تسيل منه، فيشكل نغمة مأساوية وحيدة وسط الحقل الزمردي الشاسع الذي يغطي اللوحة.

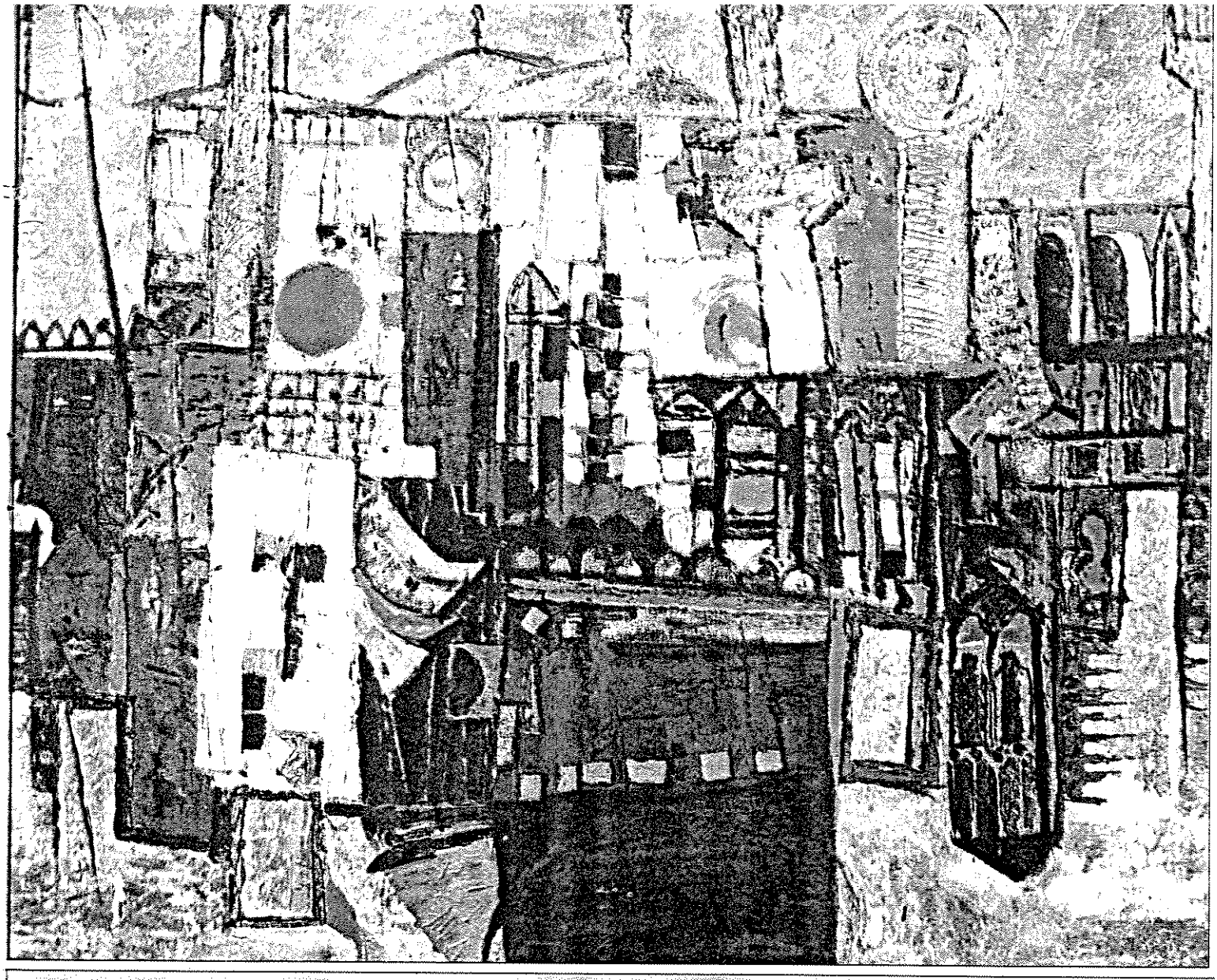
وتوحي لوحات اخرى بنفس مشاعر العزلة والصراع والضياع والمأساة، على الرغم من أن اسلوبها اكثر تجريدا. وتعتبر لوحة سعاد العطار «طريق الى المدنية الضائعة» مثالا على ذلك. ففي هذه اللوحة التي تقارب مساحتها مترين مربعين وتشكل اكبر لوحة في المعرض، ترسم الفنانة بألوان بنية وخضراء زيتية منظرا طبيعيا يضع المشاهد في متاهاته القاحلة والخالية من أي آدمي. وتوغل اكثر من ذلك في التجريد أعمال الفنانين رافع الناصري ومحمد مهرالدين وضياء العزاوي وراكان دبدوب وشوكت الربيعي وسلمان عباس وصالح الجميعي. وينتمي هؤلاء الفنانون الى طليعة الفن العراقي ويعبرون عن افكارهم باللجوء الى التجريد الكامل مستغنين عن الصور التي يمكن للمشاهد أن يتعرف عليها، لكن الجو الكئيب يخيم هنا ايضا ويبرز من خلال اختيار الفنان للألوان وعناصر التأليف الأخرى.

وهناك ناحية اخرى في الشخصية العراقية أشد بهجة يكشفها لنا فنانون مثل حسن عبدعلوان وعلي الجابري ونوري الراوي. ويصف «كاتالوج» المعرض لوحة علوان التي تحمل عنوان «أفعى» بأنها ثمرة رائعة من ثمرات الخيال، مستوحاة من الف ليلة وليلة أطلق الفنان العنان لحريته في مزج ألوانها وخلق أشكالها.

وبالفعل، تبع الفنان هواه في رسم الأشخاص والحيوانات والأشكال المعمارية التي تكون مشهدا شرقي المحتوى ولجأ الى الوان غنية باهرة كالجواهر. ويبرز التعبير الحر وتفاعل الألوان المرح في اعمال الجابري شبه التجريدية التي تصور مواضيع شرقية هي الأخرى. وتتميز لوحات الراوي بالانطباعية الفنائية، كما تبرز فيها ابداعية الخلق التي تنبع من عالم احلام خاص بالفنان، يتمحور حول رؤيته المثالية للمرأة السرمدية الجمال. ويصف «الكتالوج» المرأة في لوحة «الربيع» بأنها امرأة تشبه النساء في لوحات عصر النهضة، وتشع بالمضامين الطقسية، كما يمكن للمشاهد الذي يرى الحمامة الزرقاء تحط على كتفيها وما ينطوي عليه ذلك من رمزية اثيرية، أن يضفي عليها صفة القدسية.

ويؤدي المزج الفني لمحيط جسمها الواضح مع الخلفية الضبابية المتعمدة، الى نفخ روح أزلية في اللوحة.

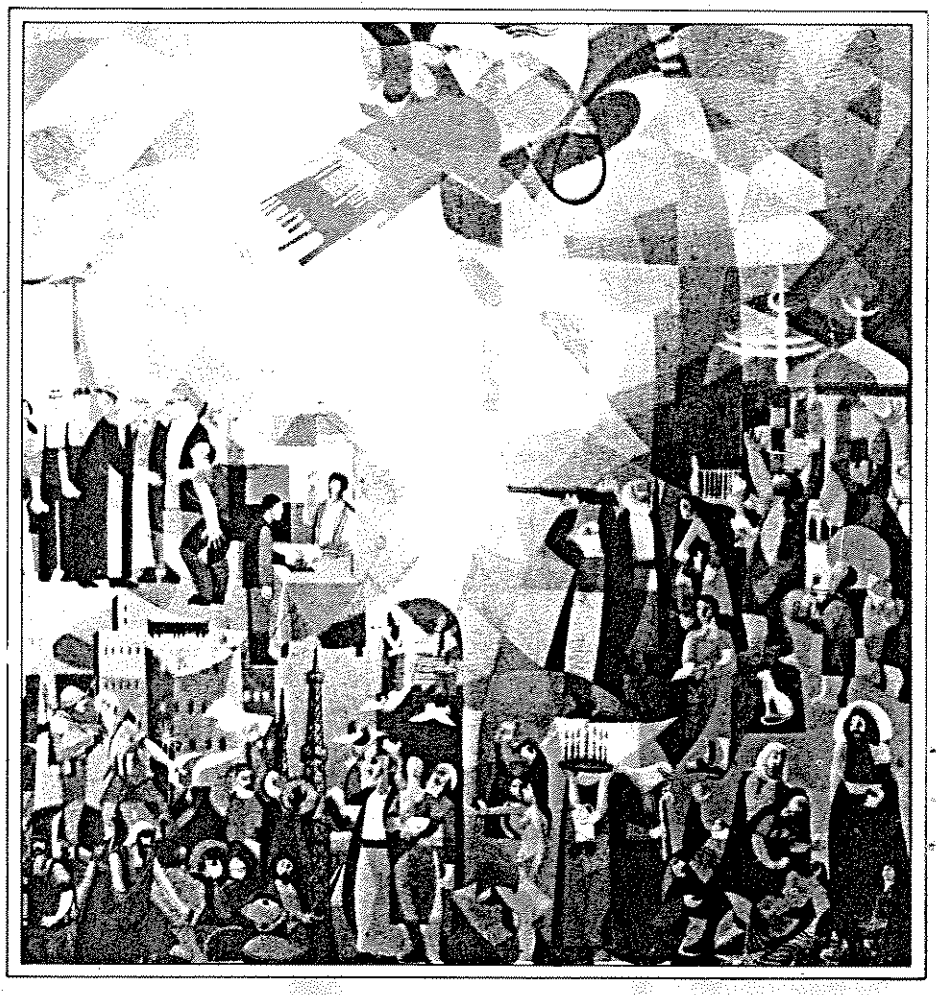
مجلة «المجال»



فن الجداريات في العراق:

اضاءة اولى

يرى الفنان غازي السعودي (استاذ الجداريات في أكاديمية الفنون الجميلة) بأن فن الجداريات هو ضرورة حياتية ترتبط بعالم الانسان، في كل الازمنة، لانه يكشف عن علاقة الانسان مع الطبيعة، ومع حياته الجمالية اليومية، شرط ان يحافظ هذا الفن، على القيم والعناصر الفنية ويتضح هنا انه لايتوجب القيام باعمال رديئة بحجة «الواقعية» او الابتعاد اكثر مما يجب بحجة «المعاصرة».



بهذا الصدد يقول الفنان «سيكوري»: «ان عملي لكل الشعب وليس للفنانين» ولكن الموقف واجه معارضة جعلت من البعض يرى في أعماله مجرد «اعلانات» سياسية. ولكن مع ذلك فقنه أفضل بكثير من معاصره (رفيرا)! بيد ان غازي السعودي يوجز هذه المشكلة بكلمة لاندريه مالرو «ان تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الانسان» اي تاريخ التحرر من العالم الواقعي متجاوزا تقليده وتكراره، لأن الفن هو تعبير عن ارادة التغيير لدى الفنان المبدع.

● **البداية:**

«بداية الفن الجداري في العراق قديمة قدم الحضارة، الفن السومري والآشوري والبابلي منذ الألف الخامس ق. م: منذ اكتشاف الفخار واستعماله له في الفنون التشكيلية بدأت مرحلة مهمة في إستعمال الطين المشوي، إضافة الى البناء في الجدران والاقواس. واستعماله في النصب واللوحات الجدارية. ففي الوركاء كانت أقدم استعمالات الفسيفساء في العالم حيث استعملت مخاريط الطين المزججة الرؤوس بألوان أحمر واسود وأبيض لتغلف واجهة المعابد. السلالم والاعمدة المتلاسقة القطر، أطلق على المعبد اسم المعبد الأحمر نسبة الى اللون الأحمر الذي استعمل في تزجيج مخاريط الفسيفساء.

وفي جمدة نصر، والتي تعود الى الألف الرابع ق. م رسمت جداريات بأشكال انسانية وحيوانية بشكل طبيعي وكذلك اللوحات الجدارية التي اكتشفت في تل عقير.

أما البداية المعاصرة فتبدأ بأولى المحاولات التي بدأت بوضع تصاميم وتنفيذها خارج القطر ـ ايطاليا ـ ثم اعادتها وتثبيتها في الأماكن المخصصة لها.

عمل فائق حسن في حديقة الأمة بعنوان (أعياد النصر) والثاني لناظم رمزي في مستشفى فيضي عن الطب العربي ثم خالد الرحال في البنك المركزي بموضوع (الاخوة). وبطبيعة الحال فان أياً من الفنانين لم يكن متخصصاً.. وهنا يكمن السبب في عدم تنفيذ هذه الأعمال في العراق..».

في الستينات بدأ المتخصصون يعودون الى القطر بعد حصولهم على مكونات وأسرار هذا الفن..

هنا تبدأ مرحلة جديدة في مسيرة فن الجداريات، حيث، ولأول مرة، تصمم اللوحات وتنفذ في العراق وبمواد محلية...

وكانت أول لوحة جدارية من الفسيفساء تصمم وتنفذ محلياً هي جدارية المتحف البغدادي ثم لوحتا ساحة حلب. وست لوحات لمتحف الازياء من السيراميك وست لوحات لأبواب حديقة الزوراء... وجدارية بقاعة المحاضرات في الكلية الطبية.

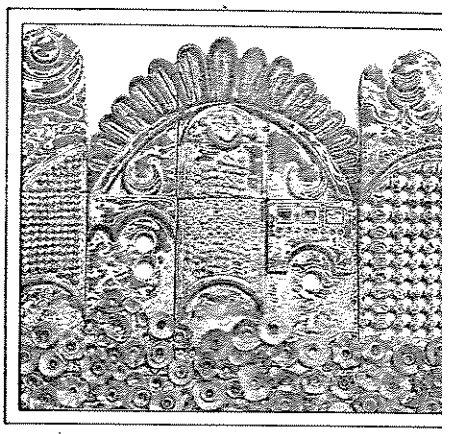
لقد بدأ فن الجداريات لدينا متعثراً ولاقى الكثير من المعوقات والمشاكل التي كان لها رد فعل انعكس بشكل واضح على ما أنتج لحد الآن.

ومن هذه الاسباب عدم فهم بعض المؤسسات وتدخلها في صلب عمل الفنان، وفرض الآراء عليه وعدم فسح المجال رحباً له وترك الحرية كاملة له لكي يعبر بالشكل الذي يراه مناسباً.

كل هذه المشكلات وغيرها كثيرة أثرت وحدت من انطلاقته وبالتالي من تطويره.

هذا اضافة الى مشاكل كثيرة أخرى تقف حائلا دون انتاج الكثير من أعمال الجداريات أهمها عدم توفر المواد الأولية. ونقص الافران وانعدامها لدى بعض الفنانين.

ان الفن الجداري كان يعيش أزمة حادة أوشكت ان تؤدي الى توقفه للظروف الصعبة التي



...ن الجداريات في العراق

اضاءة اولى

...واجهها نتيجة عدم الادراك للاهمية البالغة التي ...مكن ان يؤديها هذا الفن لمسيرة الحضارة ...والتقدم.

لذا فان فتح فروع لتدريس الفن الجداري في الجامعات والمعاهد ومدارس الحرف والصناعات بشكل موسع ووافٍ وبحث كل مستلزمات نجاحه ومده بالخبرات واجراء البحوث اللازمة لادامته. وبناء استوديوهات لانتاج الاعمال الجيدة على غرار مصاهر البروتز التابعة للدولة لتدار من قبل ذوي الاختصاص من خريجي أكاديمية ومعهد الفنون وباشراف خبراء أجانب لحين توفر الخبرة المحلية العالية

وتنفيذ أعمال الفنانين العراقيين المبدعين ونصبها في الساحات العامة والاماكن المهمة لشحة الاعمال الجدارية في بغداد وباقي أنحاء القطر.

والاكثار من البعثات وارسال اكبر عدد من الشباب لدراسة هذا الفن والاطلاع على أهم الاعمال والأساليب لاغناء تجربتهم.

مع منح الفنان حرية كاملة لاختيار الموضوع المناسب والطريقة الأمثل وعدم أخضاعه لهيكل البناء والاستسلام للمعمار ليتحكم بموضوعه والمكان الذي يرغب في وضع الجدارية فيه..

كل هذه البدائل يمكن ان تساعد في خلق تنشيط جديد لهذا الفن الجميل.

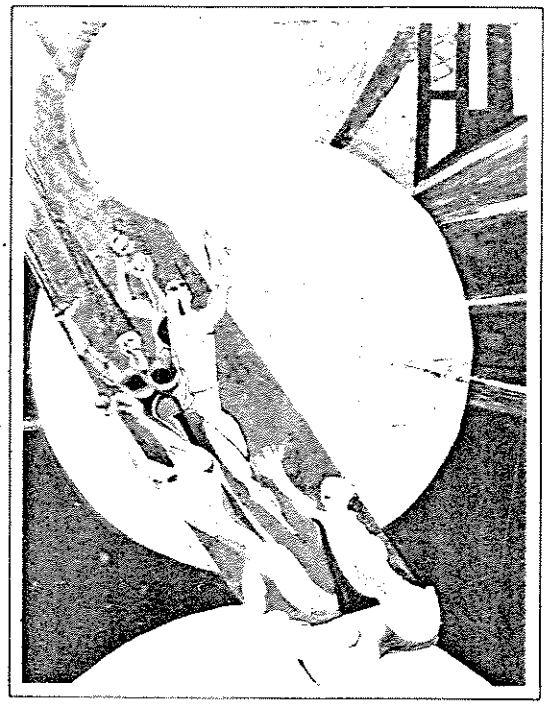
المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر

تاليف : د . شمس الدين فارس

عرض : عادل كامل

يرى د. شمس الدين فارس، في مقدمة دراسته «المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر» ان التقاليد القومية لكل شعب من الشعوب تلعب دورا مهما وفعالا في تطوره الثقافي والاجتماعي. لهذا فالمعنى الايديولوجي ـ يقول الباحث ـ للشكل في الفن يكون دائما ذو طابع قومي. والفن الجداري المعاصر في العراق، هو امتداد للموروث الفني القديم الذي جسد هذه الحقيقة التاريخية.

في الفصل الأول يدرس «الجذور التاريخية للصور الجدارية المعاصرة في



نحو الشمس- فخزي السعودي

العراق» فيرى بان ثمة تراث جداري يعود الى بداية الالفي سنة قبل الميلاد: حيث عثر على العديد من الموضوعات التي تحمل طابعا دينيا. وهذا ما سنراه واضحا في العصور التالية. وعلى سبيل المثال فالمنحوتات البارزة في عهد الملك أشور بانيبال غنية بشكل كبير في تكوينات المواضيع القصصية وفعالياتها الدراماتيكية المؤثرة.. ومن هنا يكون الترابط الطويل والبعيد بين أشور وبابل قد انعكس أثره الكبير على الحضارة البابلية: وعلى الفترات القادمة حيث ستبرز القيم الجمالية لفن الجداريات في المساجد والقصور والبنايات الاخرى في بغداد وسامراء مثلا. فاغلب نتاجات فناني مدرسة بغداد امتلكت خاصية ونوعية معينة: منها لغة الفن والتخلص من الجزئيات الصغيرة، والانعطاف نحو الشكل الديكوري في اللون. ويستخلص في هذا الفصل ان التقاليد المعاصرة ليست الا امتدادا للماضي الفني القديم. وفي الوقت نفسه مشيرا الى ان نجاح تطور الفن الجداري العراقي المعاصر يتوقف على المحافظة على خواص وقيم جماليات التراث وعكسها بروح عصرية تتجاوب ومفاهيم الشعب المصيرية.

في الفصل الثاني يتوسع في دراسة واقع الحركة التشكيلية في العراق. حيث يؤكد بان تأسيس معهد الفنون الجميلة (١٩٣٩) وجمعية الفنانين (١٩٥٦) وايفاد الفنانين الى أوربا قد لعب دورا مهما في احداث التطور الكبير الذي بلغ مداه الاكبر بعد ثورة (١٩٥٨) محددا بجدارية جواد سليم (نصب الحرية) نموذجا لهذا التقدم.

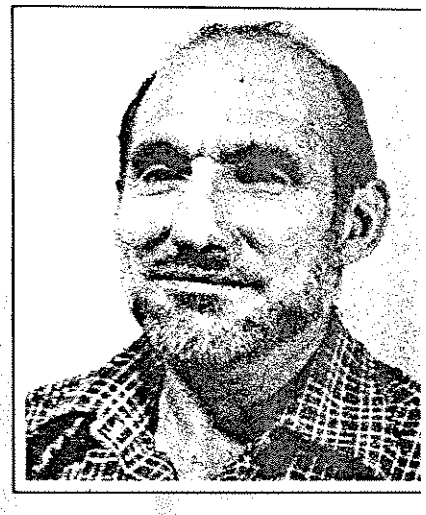
ولكنه يرى بان التقاليد الواقعية هي الاكثر شيوعا والبديل للنزعات التي تحاول تقليد التجارب الاوربية تقليدا لا ينسجم والتقاليد الوطنية للشعب.

في الفصل الثالث يدرس علاقة الفن الجداري بالمعمار، مستخلصا بان التركيب المعاصر للعمار والفن الجداري يبتند على أحسن الاشكال الابداعية، وهي العمل المشترك بين الفنان الجداري والمعماري، وذلك من خلال وحدة الشكل والمضمون وعلى أساس التقاليد الوطنية للفن، وعلى أساس التجاوب المتطور بينهما.

ان الفن الجداري المعاصر في العراق هو أحد المكاسب الثقافية لحضارة البلاد. وبطبيعته يرتبط بعمق مع التقاليد لصفاته وملامحه الوطنية ويلتقي عضويا مع المثل الابداعية التي تدرك من خلال الواقع المعاصر التي تشير الى طريق المستقبل.

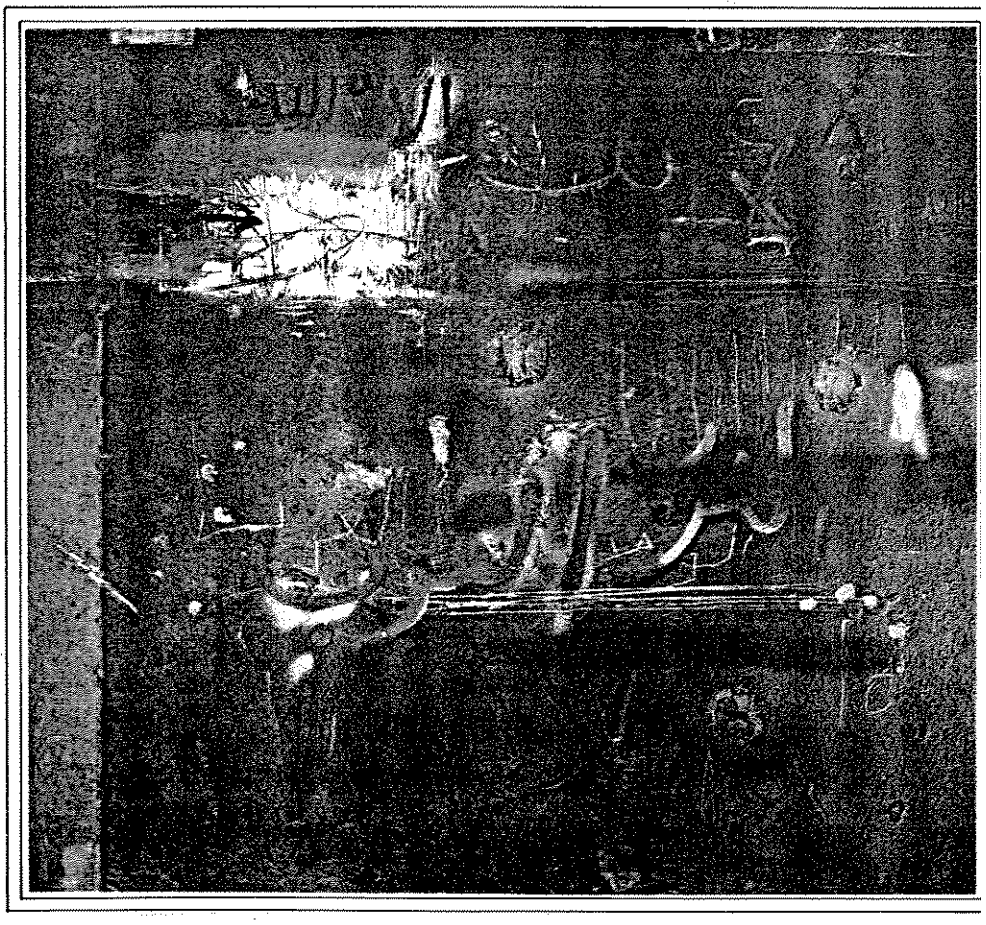
ولكن طريق المستقبل لا ينفصل عن دراسة الجذور التاريخية إن كانت سومرية أو أشورية أو بابلية وتطويرها بما ينسجم ونمو الحضارة العربية. ومن هنا كانت أهمية الآثار العربية الاسلامية. فما بين القرن الحادي عشر والثالث عشر أتصفت العمارة العباسية بالبحث عن التكوين ذو الفضاء المجسم وقد أتضح ذلك بصورة خاصة في القباب والعقود. إن هذه الحلول أعطت المعماري إمكانية الوصول الى ايجاد انسجام من خلال ربط الوحدة الايقاعية للاجزاء المعمارية مع السطوح اللونية والتشكيلات الزخرفية للخطوط، ولم يكن هذا التراث منفصلا عن الابداع القديم.

ومن هنا يستخلص د. شمس الدين فارس بان الفن العراقي المعاصر ـ ومنه الجداري ـ لن يقدم الصورة الحقيقية بدون أزالة التناقضات الجذرية والتطلع الى بناء صيغ تتجاوب والتقاليد الوطنية والقومية.



لا يتوارى شاكر حسن ال سعيد (١٩٢٥) عن نفسه في الانتاج، فهو، وإن ابتعد عن كليته المادية ــ الخمسينية ــ، يتحقق ويتشكل فنه، دوما، في وحدانية ذات جذر مادي، وإن منحها عبر الكتابات الادبية والتفسيرية بعدا صوفيا تأمليا.. هذا الفنان الكبير في عزمه وعزيمته، تجرح تجربة مزدوجة هي بين الاجتماعي والروحي. ذات علاقة غير منفصلة، وان تبدت للناظر السطحي كأنها تحولات منقطعة الجذور..

يؤرخ شاكر حسن ال سعيد لنفسه، منذ الولادة (مدينة السماوة، وعبر الطفولة المبكرة: بدرة، قلعة سكر، الحلة، بغداد) حتى الاستقرار والدراسة والتدريس (بغداد: التخرج في دار المعلمين العالية ١٩٤٨ ليسانس علوم اجتماعية)..



فالسفر داخل رحاب الفن، والدراسة في باريس (١٩٥٥ ــ ١٩٥٩ ــ ١٩٦٠)، ويقف عند عام ١٩٤٩: التعرف على جواد سليم.

هنا نقف معه، فالتعرف على جواد سليم، خلف وراءه مدا كاملا في العلاقة الروحية والابداعية والهموم المشتركة..

ففي عام ١٩٥١ ساهم شاكر حسن ال سعيد مع جواد سليم بتأسيس جماعة بغداد للفن الحديث ذات التأثير الكبير على مجرى الفن التشكيلي في العراق،..

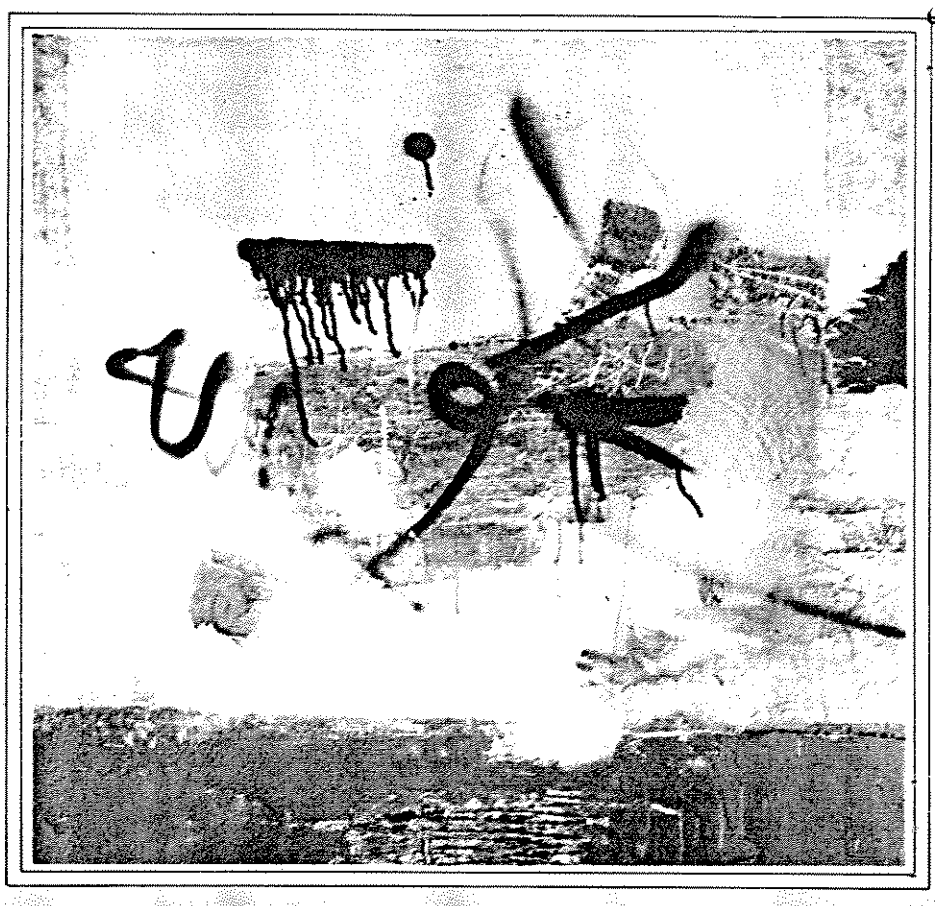
آنذاك كان شاكر حسن متحمسا الى جذره الاجتماعي والتعبير عن ذلك بأنماط من اللوحات التي لا تستبعد الانسان بل تمحوره في مركز اللوحة...

لقد جمع، آنذاك، «الى حسه الاجتماعي العنيف حسا مأساويا مع جمالية خاصة، ربما أتته في فترة ما عن بول كلي أو في فترة اخرى عن بعض الرسامين المكسيكيين...»

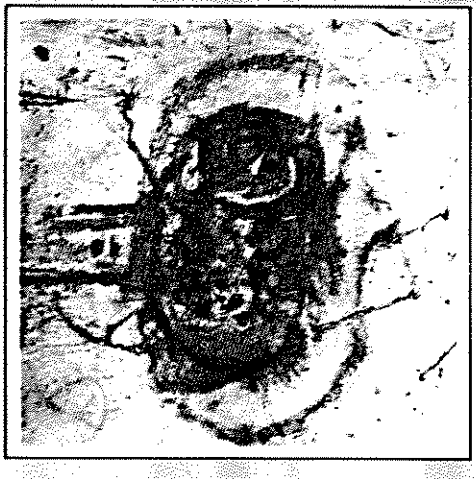
ــ يقول جبرا ابراهيم جبرا ــ «ولقد امتاز شاكر حسن منذ البدء بمقدرة فكرية ونظرية كانت ترفد رسومه رفدا قويا، مؤكدة على وعيه التاريخي، مما جعل نتاجه ضربا من البحث الدائب عن النقطة النهائية التي قد تتوازن عندها أحاسيسه الشتيتة في عمل واحد متكامل..».

شاكر حسن ال سعيد.. المهموم بالحس الاجتماعي في الخمسينات والمتمرس بوحدة

محمد الجزائري



العلاقات الانسانية، ضمن اصطفاءات جماعة بغداد وأثر جواد سليم في منحى الجماعة، مع الحوار الصاخب القائم آنذاك، والذي اسهم فيه بغنى فكري الفنان محمود صبري، بحثاً عن الدلالة الاجتماعية في الفن، ووظيفته الأدائية تحريضياً، وانسانياً، جعل الفنان شاكر يبحث ـ



مع الزمن ـ عن وحدات لا تبتعد عن هذا الجذر، وإن كانت ذات «بعد واحد»، من هنا كانت تحولاته في الستينات نحو الروحي ـ الصوفي ـ التأملي، ألف «كتاب الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي عام ١٩٦٢»، بعد ذلك بدأت مرحلة التحولات.. التي انعكست في كتاباته واعماله معاً: «دراسات تأملية ١٩٦٦»، «البعد الواحد ١٩٧١»، «الحرية في الفن ١٩٧٥» و «البيانات الفنية ١٩٧٣».

«في اواسط الستينات، أدركته، يقول جبرا، صوفية، مؤمنة، أقنعته بضرورة نوع من الفن التجريدي لا يتناقض ومشاعره الدينية، فتلاشى عنف الخمسينات في رسومه، وحل محله تأمل وئيد يقول عنه شاكر انه تأمل في جلال الله، اذ تتلاشى الذات في الذات العليا، وهنا اشتد اهتمامه بما يسميه (البعد الواحد) الذي يستخدم من أجله الحرف العربي، فهو يرى ان التشكيل الصرف للحرف (بغض النظر عن معناه الظاهر) بعد روحي هو (البعد الواحد) الذي يصل بين الفنان والرؤية الصوفية».

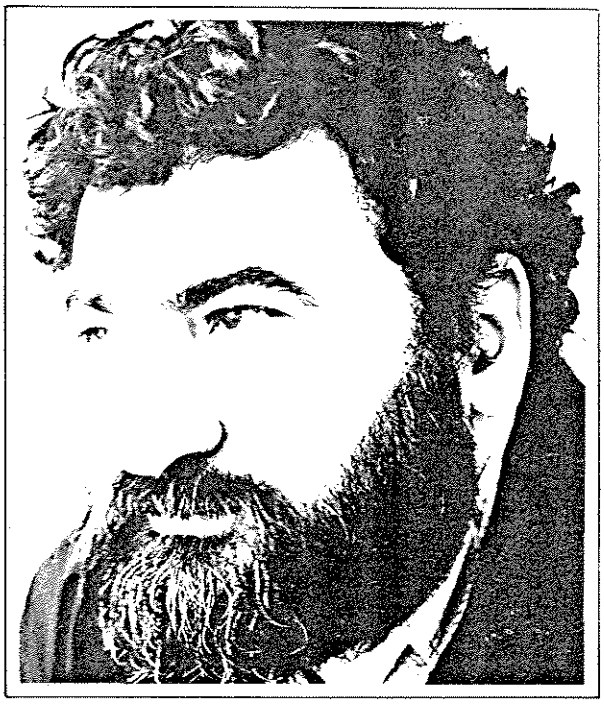
ومهما تكن «تحليلات» شاكر حسن للوحاته، واعماله، فنحن نرى فيها بعداً حسياً، اجتماعياً، حد التسجيلية الواقعية أحياناً.. ذلك ان «الجدران» التي عمت لوحاته، في الآونة الأخيرة، ذات الخشونة الطبيعية والفطور والتعرجات الكلسية والترابية، وذات الكتابات العفوية، ما هي الا وحدات منقولة عن الواقع ـ كما هو ـ بل انها الواقع بصورته التسجيلية المرتشة أحياناً..

وهذا البعد، هو التعويض عن الانسان الماثل في اللوحة الخمسينية. عن شاكر حسن، بالانسان ـ النتيجة ـ أو الأثر المتأخر فالجدار ليس جداراً مصنوعاً من وهم، انه حاضر في أزقتنا وحياتنا الشعبية، الانسان في الجدار حاضر هو الآخر بكتاباته و «بشخبطاته»، وأحياناً بلفظ «الله» أو مشتقاته.. كما يكتبها المواطن الشعبي.. وربما احتوى الجدار شعاراً سياسياً آنياً، ومرحلياً كتبه مواطن له علاقة تماس مع الحياة السياسية...

ان «جدرانيات» أو «حائطيات» شاكر حسن هي نتائج بشرية، حسية، واجتماعية، ومادية جداً..

يبقى «التفسير الأدبي» لهذه الأعمال، بصيغة «التأملات» «الصوفية» أو سواها، خاصة بالفنان نفسه، بتنظيره وبايمانه...، وهي «حقه الطبيعي»، ويتبقى لنا حقنا. في التفسير، من هنا، فنحن نعتقد، خلافاً للمعتاد عن شاكر، والذي نظره لنفسه، بأنه لم ينقطع، جذرياً، عن همومه الخمسينية، وبالتالي فأن لوحته إمتداد لذلك الحس الاجتماعي الحزين، الذي يلون الجداريات المكسيكية، والذي غذى أفكار وإجتهادات أغلب عناصر جماعة بغداد للفن الحديث..

إن شاكر حسن ال سعيد يبقى فناناً متميزاً في اللسان التشكيلي العربي.



في اللحظة التي أمسكت فيها بقلمي لكي أستهل تدوين بعض انطباعاتي عن أعمال الفنان «أرداش» التي عرضت قبل فترة في بغداد، تذكرت، أو أدركت، على وجه الدقة، المساحة الزمنية التي تمتد منذ تعرفي على إنتاج هذا الفنان، ثم تعرفي عليه من خلال نقدي لأعمال معرض الفنانين الانطباعيين عام ١٩٥٥ أو ١٩٥٦، ان لم تخن الذاكرة.

لقد مضى ربع قرن على إقامتي الأولى في بغداد ومعايشتي لتجربة ولادة الحركة التشكيلية العراقية خلال الخمسينات على أيدي جيل جواد سليم أو بالأحرى عائلة سليم وفائق حسن واسماعيل الشيخلي وخالد الرحال وشاكر حسن، وبقية هذه القائمة التي وضعت حجر الزاوية للحركة الفنية في العراق.

ولما كانت من عادة الناقد الذي يتصدى للكتابة عن معرض جماعي أن يحاول تقييم المعرض ككل بصورة عامة، ثم ينتقي عدداً محدوداً من الفنانين الذين يتميزون بأصوات مفردة وسط الجوقة المؤلفة من آخرين، فقد حدث أن كان «أرداش» واحداً من أولئك العازفين السوليست في ذلك المعرض، ومن ثم تناولت نقد أعماله بشيء من التفصيل وبقدر من الاهتمام. ولم يكن يدور في خلدي آنئذ أنه أصغر العارضين سناً واكثرهم حداثة في عالم الفن.

لقد كانت تلك المقالة بداية صداقة وطيدة وحميمة مستمرة حتى الآن. وخلال تلك السنوات الخمس والعشرين، تتبعت مسيرة الفنان عن كثب. فخلال العشرين سنة الأخيرة التي قضاها في باريس. لم ينقطع الاتصال فيما بيننا، واللقاء، من وقت إلى آخر في القاهرة أحياناً وفي باريس في معظم الأحيان، خاصة بعد إقامتي في نيويورك منذ عام ١٩٧٤.

احمد مرسي

إن معرفتي إذن بنشوء وتطور الفنان معرفة وثيقة ومتصلة وهي فيما أعتقد تتيح لي رؤية إنتاجه من منظور لايقطعه عائق، سواء كان ذلك فجوة زمنية أو حتى سيكلوجية نتيجة لسقوط مرحلة أو أشهر من مراحل تطور العمل الفني نفسه ومن ثم يمكنني، إذا جاز لي ذلك، أن أقسم إنتاج «أرداش» خلال هذه الحقبة الى هذه المراحل.

أولا: سنوات التكوين.

كان إنتاج هذه المرحلة، بالرغم من حداثة الفنان ومحدودية تجربته على مستوى الأخذ والعطاء، ينم عن موهبة واعدة تؤكد نفسها في الاستيعاب المبكر للغة التشكيل، وميل فطري، لاعلاقة له بالتصميم أو التأثر، إلى التعبيرية الألمانية، مع ولع خاص بمعالجة الموضوع الشعبي.

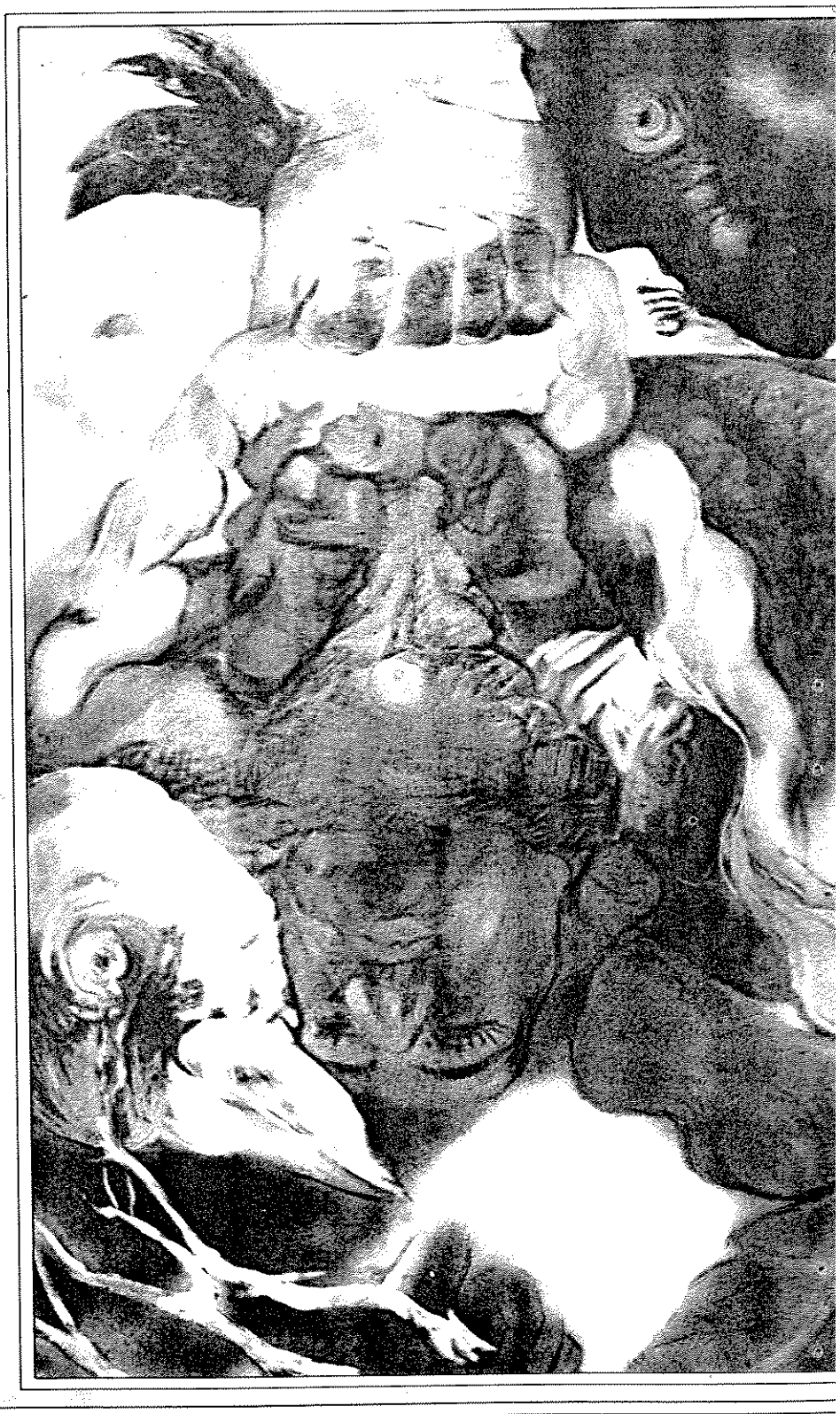
وقد استمدت أعمال أرداش زخماً خاصاً خلال إقامته في القاهرة أو في أواخر الخمسينات، وقبل نزوحه مباشرة إلى باريس.

ففي القاهرة التي عاش فيها سنتين تقريباً، احتك «أرداش» بالحركة التشكيلية المصرية عن كثب. وكان الفنان الراحل عبدالهادي الجزار من أقرب الفنانين المصريين إلى نفسه.

وربما كان من اهم تأثيرات هذه الحقبة تعميق إحساس الفنان بالموضوع الشعبي، ومزج مشهد الحياة اليومية بغلالة شعرية.

ثانياً: مرحلة الدراسة الأكاديمية في «البوزار» بباريس.

وقد حاول الفنان في البداية أن يحصن نفسه ضد التأثر بتيارات الفن التي كانت سائدة في الستينات، فحاول بقدر المستطاع الاحتفاظ بمفردات لغته التشكيلية التي حملها في متاعه الى باريس. وبالفعل سد «أرداش» اذانه، أو هكذا خيل له، دون أصداء الموسيقى المركبة الهادرة فيما حوله حتى لايفقد الى الأبد صدى المقام العراقي، فيفقد معه كل شيء. ولكن محارة الخليج التي احتمى بها خلال سنوات الغربة المبكرة. تشققت في النهاية تحت وطأة عوامل



التعرية، لأن إثراء التجربة الفنية وتعميقها بالمعرفة المكتسبة إراديا والمستوعبة من خلال الاحتكاك الاجتماعي ببيئة حضارية جديدة، غالبا ما يواجه الفنان الشرقي بأحد خيارين: إما تمزيق عباءته والتدثر بالزي السائد في هذا المجتمع الجديد، إذا كان الفن شكلا فحسب، أو إيداعها مؤقتا في مكان أمين، حتى يستطيع أن يقتحم إفاق العالم الطريف ويسبر أعماقه بدون أي موانع سيكولوجية. وهذا، فيما يبدو، ما فعله أرداش.

وفي أواخر الستينات تقريبا، جمع أرداش مفردات عالمه التشكيلي، الخيام والخيول والنخيل والعباءات الشرقات البغدادية..

وأودعها جميعا في صندوق الذكريات. وحتى يحقق شروط ومخاطر المغامرة، اختار خامة الأحبار الشفافة بدلا من الألوان الزيتية التي كان قد قطع شوطا بعيدا في تحليلها وتطويعها للتعبير عن الموضوع الأثير بكل أبعاده وظلاله المكانية الزمانية والنفسية المرتبطة بتجربة الأمس. ثم انطلق مقتحما أسوار عالم جديد لا يحكي ولا يحاكي ولكنه يعبر من خلال معمار تجريدي لا مكان فيه للانسان أو الطبيعة في صورتها المألوفة، إذا كان ذلك ممكنا بالفعل.

وعلى مدى هذه المرحلة التي استمرت زهاء عشر سنوات، جدد أرداش أساسيات «باليته» بما يتناسب مع المناخ المادي والروحي الذي كان عليه أن يتنفس فيه ويسبر أعماقه بحثا عن نبع.

وعندما تجلت له الرؤيا الابداعية كاشفة عن أسرارها، في الشكل المحتوى، عاد ثانية إلى الألوان الزيتية التي استطاع أن يستخلص منها شفافية الأحبار ويؤكد بها صلابة وحسية نسيج خامة الزيت.

وإذا كانت أعمال هذه الحقبة تشترك في سمة واحدة، فهي عفوية الكشف. لهذا عكس، جانبا كبيرا منها، صدق التجربة وغنائية شعرية لا تتحقق إلا في قصائد العشق المستحيل.

ثالثا:

وفي أواخر السبعينات، وليعذرني القارىء إذا لاحظ اني أتجنب الاشارة إلى تواريخ محددة، ربما قد شعر الفنان بأن التجريد لم يعد يسعفه في التعبير عما يختلج في أعماقه. ولا شك أن قدرة التجريد التعبيرية محدودة بالرغم من أنه يوحي

للوهلة الأولى بأنه البديل الوحيد لقيود الرؤية المادية. ولعل الفنان قد شعر أن نظرته لعالم المرئيات قد فقدت براءة الدهشة، نتيجة لعمليات الاجهاض المستمرة وتبدد الوهم، فأصبح عنصر السخرية ضرورة تعبيرية يعجز التجريد عن تفصيلها.

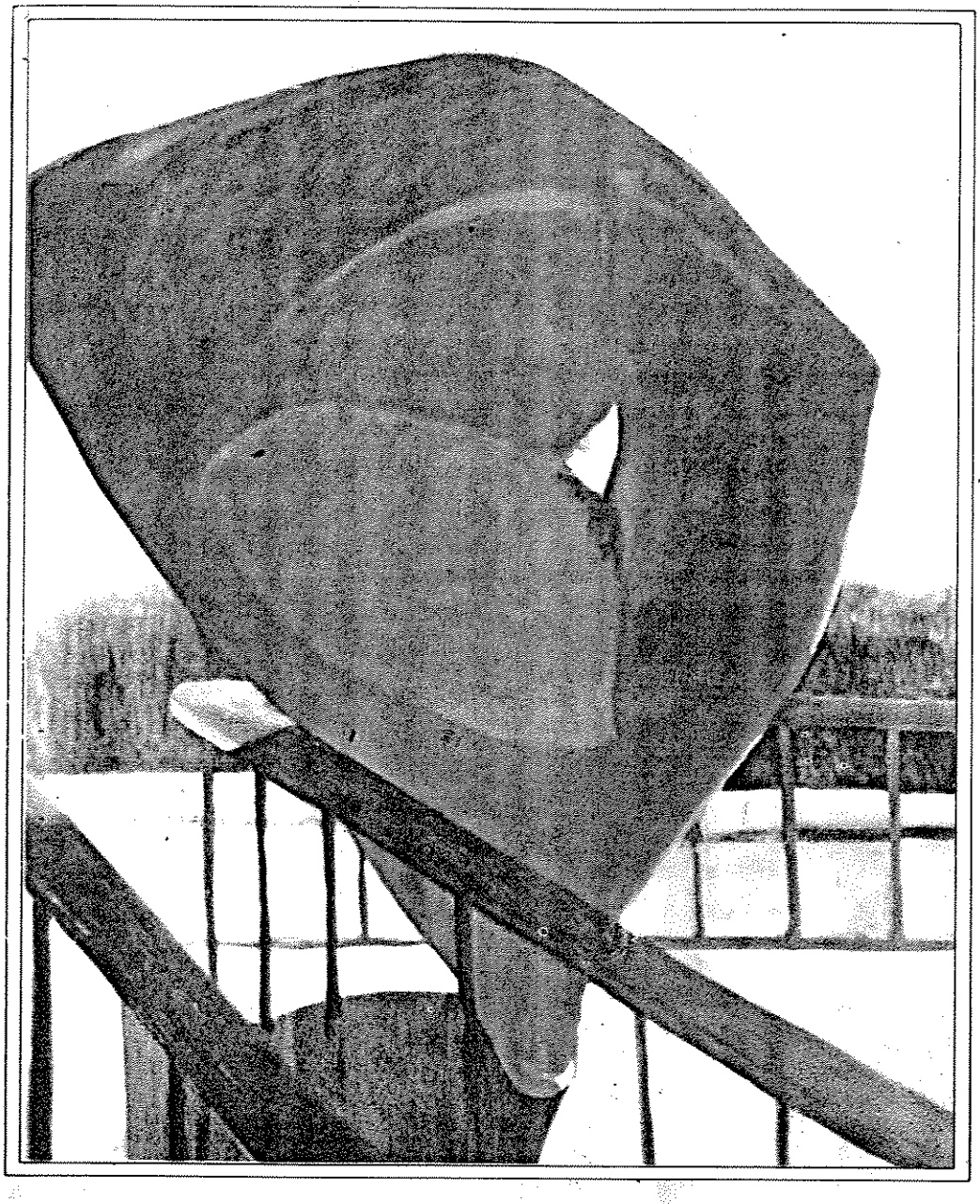
وحتى لا تكون التجربة الجديدة وليد إجهاض يموت لحظة الولادة، عاد الفنان إلى صندوق الذكريات، ورأح يقلب محتوياته، دون أن يخالجة شك في خرافة آلة الزمن.

لم يعد أرداش الى تعبيرية الصبا، ولم يعد حتى الى شخوصه التي كان يلتقطها من أزقة بغداد وأهوار جنوب العراق. ولكنه يحاول في لوحاته الأخيرة أن يعبر عن رؤية شعرية شديدة التعقيد، من منظور طفل.

وهو، ربما نتيجة لصراع داخلي لم يحسم بعد، يغلب أحيانا عنصر البراءة، وفي أحيان أخرى، عندما يعالج موضوعا جداريا مثل لوحة «الجسد الأخضر» (التسمية من عندي) التي تشاهد مع هذا المقال، لايملك الا أن يسخر كل أدواته ومهاراته التشكيلية المكتسبة لبناء هذا التكوين المعماري الراسخ.

لهذا اعتقد ان مسحة البراءة التي قد نستدل عليها من علاقة شخوصه بالعالم الخارجي والتي تعكس في معظم الاحيان دهشة الاكتشاف، خادعة وذلك لان التكوين عند الفنان يلعب دورا اساسيا في كبح جماعة الرؤية الشعرية وإخضاعها في كثير من الاحيان لحسابات الكتلة والفراغ التي لا يقع عليها المشاهد إلا باعمال الفكر.

ليس التكوين وحده الذي يمزق غلالة البراءة. فاللون أيضا جزء مكمل لبناء العمل الفني، ولعل الشيء الاساسي الذي استبقاه الفنان من مرحلة التجريد هو ان اللون عنده ليس شيئا ثابتا ولكنه في حركة مستمرة.



- ولد في مدينة الموصل ١٩٤٠
- عرض لأول مرة في نادي المنصور ١٩٥٤ ومع جماعة الانطباعيين
- قام أول معرضه الشخصي في قاعة معهد الفنون الجميلة بغداد ١٩٥٨
- سافر الى باريس ١٩٦٠
- درس في الكلية الوطنية العليا للفنون الجميلة الفنون التشكيلية وأخيرا الهندسة المعمارية .

ارداش.. من وجهة نظر بلند الحيدري

انه واحد من فنانين عرب قلائل استطاعوا أن يخترقوا دفتي معجم «لاروس» ليدرج اسمه وانتماءه القومي بين نخبة من أسماء كبار الفنانين المتأكدين بصفة في القرادة الادائية وأصالة العطاء .

وعلى الرغم من أن «ارداش كاكافيان» قد عاش فترة نضوجه الفني في باريس وعلى مقربة من الصراع الهائل لتيارات الفن المعاصر وانه تعرف الى الكثيرين من المغامرين الجدد في مجال الرسم ، فقد بقي أمينا لادائيته المتميزة بتأكيده على صراع الكتل من خلال منظورين ، افقي و شاقولي تتضاءل بأثر منهما حجوم بعض الكتل أو تستطيل وتستدق بينما يكون لغيرها أن تفرط في الضخامة وتفقد وضوحها التشخيصي في التفاصيل وتختزل مظاهرها الى حد الحافة الحادة ما بين التجريد والتشخيص المتمثل بايماءة صغيرة من رأس لطائر أو يد أو نحت صخري لوجه بدون معالم سرعان ما يكون لها أن تستقطب اللوحة من جميع أطرافها وتمد بمغزاها الدرامي الى جميع مكوناتها ومقوماتها رغم تبسيطه لاشكاله وذلك عن طريق التأكيد على كثافة الكتلة والتركيز على أبعاد الجسد الانساني ومن دون التصريح بها ، وهكذا قد يستحيل المرأة ، كما في لوحتين من لوحات معرضه هذا ، الى مجرد ايماء نابع من الاحساس بوقعها النفسي على المتفرج وهو ما يبقى لاعماله دائما ما تتوهج به في الدلالة الذهنية أو العاطفية على مثل ما تتمثلها بعض أعمال السرياليين .

واذا كانت طبيعة العلاقات الثنائية أو الثلاثية ، عادة ، بين حجوم صوره تهتز من تأثيرها الدرامي بالتكافؤ فيما بينها حينا أو عدم التكافؤ في أغلب الاحيان ، فانه في العديد من لوحاته يبدي زهدا شديدا في استخدام الوانه مفترضا لكل شكل من أشكاله وحدة أساسية ذات تدرجات لونية متلاحقة تخللها اضاءات متساوقة تمازج بين الظل والضوء وتختزل دورها بشكل عكسي في قدرتها على ابراز أثر الكتل على المتفرج بحيث لا يكون للالوان ما يشابه ثرثرة التفاصيل الزائدة التي لا بد وأن تنال من قدرة ايصالها للأثر الانفعالي المتشبث بأشكال صوره في الدرجة الاولى .

ومن مميزات الفنان «ارداش كاكافيان» قدرته على تقليص عدد الرموز التشكيلية التي يتعامل معها ، والتأكيد عليها حتى تتحول بمرمى من ذلك الى رمز على شيء كبير من الخصوصية وان محاولة استقراء مداليلها وملاحقتها لا بد وأن تمدنا بوضوح أكبر في تبين أبعاد لوحاته المضمونية ، وقد اضاف اخيرا الى وجوهه المسحوقة وأجساده المشوهة والكتل الحجرية الشفافة ، سبيكة السلالم ومطلات ، ودورا ضمن تشكيلات هندسية وبوعي تصميمي تجاوز بها تلك العفوية المبسطة في أعماله الاخرى مما يهبها مزيدا من دلالات الرمز الذهني والتعبير من خلال التفاصيل ذات الطابع الشعري والذي لا يخلو من نزعة شرقية وتعبيرية متطورة مع التأكيد على الكتل اللونية الكبيرة التي تبرز أهمية التفاصيل القليلة التي تحاورها بشكل مباشر .

ويبقى أن نقول ان ثمة عمقا انسانيا يظل يشدنا الى لوحات «ارداش كاكافيان» لأنه استطاع أن يعي الكيفية التي يعبر بها عن ما هو انساني وراء مظاهر الاشياء والاشكال وبأثر من حساسية علاقته بها .

نذير نبعة

ان الطريق الصعب الذي سار عليه الفنان نذير نبعه (١٩٣٨) لايختلف كثيراً عن الطرق التي جربها الفنان العربي المعاصر، فقد حاول نبعة ان يتخذ من الاساليب الشائعة والعودة الى ينابيع التراث ومتابعة الطريق الذي يربطه ببحثه الشخصي عن الفن الاكثر تعبيراً عن معالم هذا الزمن طريقاً صريحاً وواضحاً. فهو لم يتوقف عند مدرسة او اسلوب أو اتجاه، وانما سعى دائما للخروج من خلال التجريبية باسلوب اكثر جلاءاً وتعبيراً عن أفكاره وميوله الجمالية.

بهذا الصدد يؤكد (طارق الشريف) ان نذير نبعة قد تأثر، منذ بداياته، بالعديد من المدارس والاساليب: فقد تأثر بـ(موديلياني) والفن المصري القديم، وبالاتجاه السوريالي. ولكن هذا لم يمنعه من الارتباط بمنابع وجذور التراث العربي وتطويره بما يناسب جوهر عصرنا.

ول الفنان:

– « على الفنان ان يحمل في قلبه وفي كل خلية ن خلايا أعصابه روح قومه، ان يفهم بعمق لاقة الانسان بالشجرة التي يغرسها في لارض» اي تجسيد الانتماء بفن يخرج بمحصلة مصادر الاولية في تكوين تجربة الفنان، وهي حصلة تنسجم وهم الفنان بالارتباط الواقعي بالتعبير عن حساسيته بمداها الذي يرتبط الكشف عن (دواخل) تجربته، وبحالة الحلم تي توازي نزعته التجريبية بفن يتكون من رموز لاساطير العربية القديمة ومحتوى الاشكال خارجية للواقع.

لاسطورة

تتخذ الاسطورة عند الفنان اكثر من معنى اكثر من وسيلة للتعبير. فهو يستلهم الاساطير قديمة بمعناها (الخرافي) والواقعي على حد سواء. ثمة رغبة دائمة عنده في منح الاسطورة ناخا معاصراً، وفي الوقت ذاته ان يستلهم من الاسطورة مناخها (العميق) أو الداخلي للكشف عن رموز (الخصب) والقوة... وعلى صعيد الوسائل فنذير نبعة لا يتحاش تجربة اكثر من اسلوب – ان لم أقل اكثر من اتجاه – في التعبير عن هذا المنحى الخاص به. احيانا تراه يختزل الاشكال واحياناً أخرى لا يترك فراغاً في اللوحة الا وأخضعه للتكوين الدقيق بل والصارم في الدقة التي تذكرنا بالزخرفة الاسلامية، واحياناً بالجداريات العربية القديمة. لكن في الاحوال كافة يخرج من عالم الاسطورة – القديمة – الى عالم الاسطورة المعاصرة: حيث يكون الانسان معرى من (الداخل) أو بالاحرى جلبا بلا غطاء!. فتارة تكشف لوحاته عن حزن دفين، وتارة أخرى عن ذهول وتأمل يحيلنا الى مناخ الانسان « المستلب»: الانسان بلا ارادة والخاضع الى قدر غامض... بمعنى ان الفنان ينقلنا من مناخ الاسطورة القديم، الى المناخ المعاصر لها، من خلال دراسة حالات ووضعيات الانسان المأساوية عامة. إذ تؤكد أغلب أعماله

في هذا الاتجاه، على دراسة أعماق الانسان ضمن واقعه (الصعب) أو المستحيل أنسانياً.

رسوم الاطفال

لعل اهتمام الفنان بالمناخ الاسطوري، هو الذي قاده الى ضرب من الفن خاص برسوم الاطفال تتجلى فيه حساسية الفنان في خلق المناخات الساحرة والسحرية، وفي الوقت نفسه: منح

لواقع بعده الخيالي الجميل والملغز. وهو عامة
ي هذه الرسوم يحاول ان يعثر على معادلة
وضوعية بين الخيالي والواقعي، أو فهم
لواقعي بصورة شاعرية تستحيل فيها الاشكال
الاشياء الى رموز متداخلة ضمن مناخ حالم له
جذوره الاسطورية، ــ كاتجاه ــ والواقعية،
كمصادر لتطوير هذه التجارب.

الرسوم الصحفية

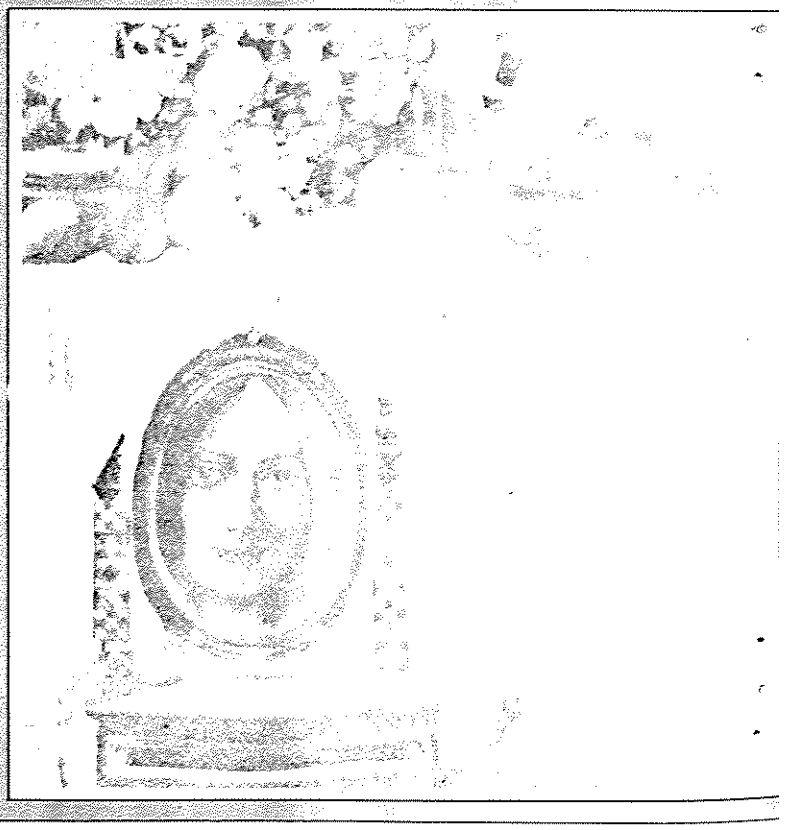
تتجلى في الرسوم الخاصة التي نفذها الفنان
للصحافة والمجلات واغلفة الكتب طابعا يرتبط
بمجمل تجاربه ومراحلها. ولكنه في هذا الضرب
من التجارب يظهر براعة في الاختزال واستخدام
اللون الواحد بقيمه اللونية المختلفة، بيد انه
يظهر براعة في الخط واستخدامه بصورة تجعل
معنى اللون مرتبطا بهذه الخطوط وحركتها
وارتباطها بالمضامين المعالجة.

ويمكن الاستنتاج هنا بانه كان على تماس
مشترك بين المحتوى الواقعي للمضامين
والطابع التقني الاسطوري لها. فهو لم يتقيد في
مجمل رسوماته هذه بفكرة واحدة وانما بمضمون
ينمو ويتكامل وفق منهجه الاكثر صلة بالواقع،
ولكن المرتبط باجتهادات المخيلة وقدرتها على
منح الاشكال قوة على التعبير، وقدرة على
الاختزال لصالح المضمون العام. المضمون
الواقعي بدلالته الاوسع.

الواقعية

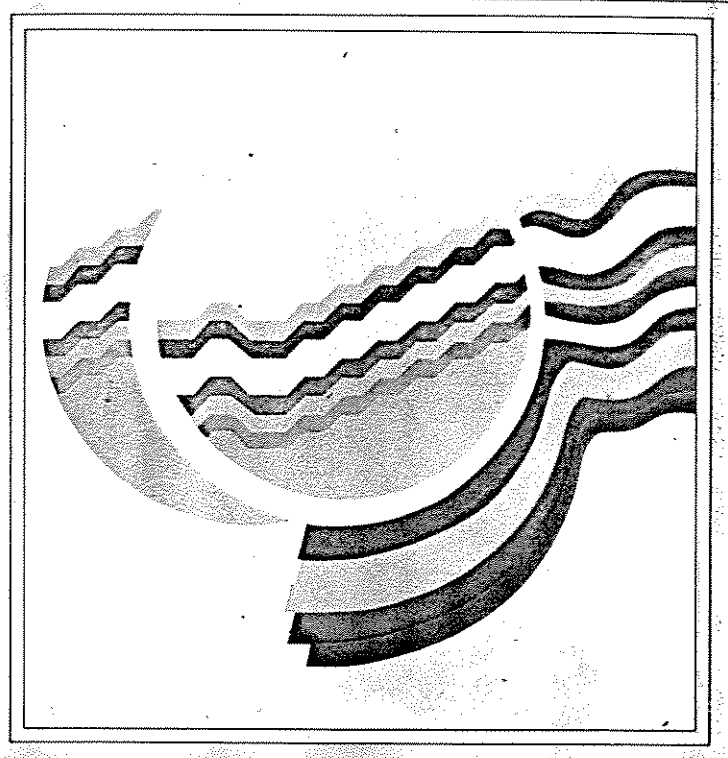
ان الطابع الزخرفي في اعماله الأولى، بل
والهندسي الى حد ما، صار جزءا من اعماله
الاخيرة. فعندما زرته في مرسمه عام (١٩٧٩)
كان لديه اكثر من ثلاث لوحات يحرص على
تنفيذها بدقة متناهية للغاية. ثمة اهتمام خاص
بالنباتات، وبالتفاصيل تذكرنا باهتمام الحرفي
لدى الفنان العباسي وبعض الرسوم العربية ــ
ومنها تجارب محمد عارف وماهود احمد ــ ولكنه
في هذا الاتجاه يحرص الا يفقد المعادلة الأولى
الخاصة بفهم الاسطورة، والواقع المعاشي. هو
ذا يحاول استغلال تجاربه السابقة ومصادرها
لصالح نتيجة تنتمي الى وعيه في تعريف الفن
ومدى صلته بالناس. وهو بهذا يحاول ان يمنح
(الواقعية) بعدها الذي يحتوي المصادر السابقة
ويتمثلها بفن اكثر اختزالا للاشكال والالوان،
وفي نفس الوقت اكثر تعبيرا عن المضامين ذات
المنحى المعاصر بمعنى ذات التوجه الذي
يتحول فيه الفن من الانعكاس المباشر الى
(المرآة) والى الدعوة الى التغيير.

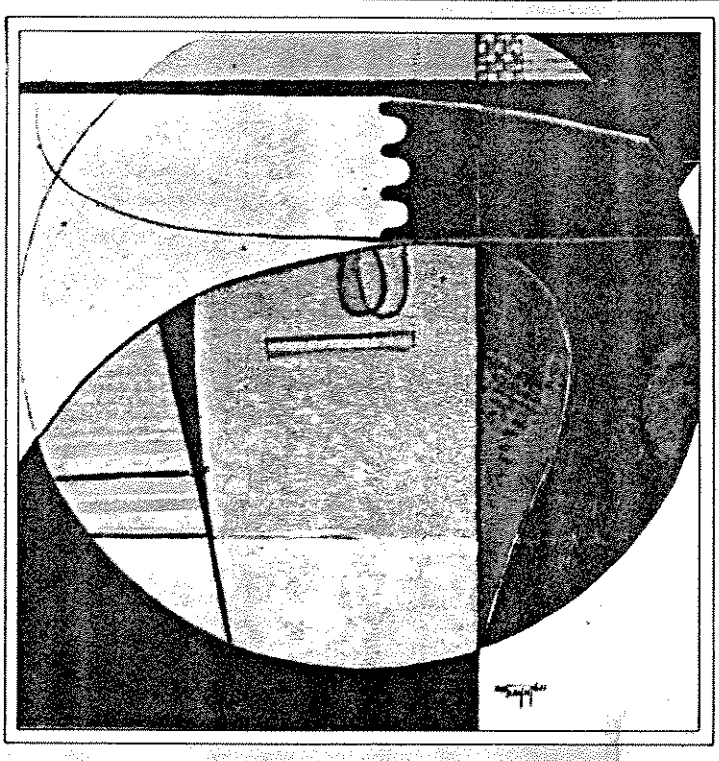
ففي عمله (دمشق) ــ وهو عبارة عن امرأة
تتزين بالرداء الشعبي ــ ثمة حزن لانهائي
يرتسم في عيني المرأة التي تنظر الى مستقبلها
بتألم دفين، ولكن في هذا العمل قدرة نادرة على
توظيف (الخيال) وربطه باتجاه الواقعي. وهذا هو
مفتاح الكثير من اعماله التي تتخذ نتيجة صريحة
في البحث المضمون وفي الاجتهاد التقني. فهو،
في الاتجاه الاول: يحرص على الواقع بامتداده
الى الماضي، وفي استشرافه للمستقبل. وفي
الاتجاه الثاني يمنح فنه قدرة تجريبية على ربط
الواقعية العربية في الرسم: الواقعية القائمة على
استيعاب حركة وتراث الفن العربي من ناحية،
وفهم الواقع وتحديه بأساليب تحدث التغيير
والثورة لدى المشاهد، من ناحية اخرى، وفي
الاخير يريد لتجربته ان تكون واحدة من تجارب
الفنانين العرب التي تمثل المرحلة المعاصرة
للانبعاث العربي على صعيد المضامين
الحضارية، وفي نفس الوقت على صعيد الفن
الواقعي النقدي.



الفن التشكيلي في المغرب

ترجمة : ندى شوقي بكر





هذا هو عنوان الدراسة التي كتبها خليل مرابط ضمن بحثه الذي يقدمه الى جامعة السوربون الفرنسية باشراف البروفسور جان لود... ويتحدث في بحثه المذكور الذي يعد بمثابة اول ـ دراسة حقيقية مختصة في الرسم المغربي ـ عن افاق تطور الرسم في المغرب. وسبق ان قام عدد من الكتاب والنقاد بالكتابة عن الفن المغربي وعلى الاخص عن الرسم وتناولوه من ناحية تاريخية او اجتماعية غير انهم لم ينجحوا في تقديم صورة تفصيلية واضحة عنه امثال العروري، الطاهر بن جلون، الصفوري، الفاطمي، الكاتبي وغيرهم...

اما الالبوم الذي اعده الدكتور سجلماسي،الذي طبع عام ١٩٧٢ فيعتبر المطبوع الوحيد الذي اهتم بالرسم المغربي بجملته وتضمن صورا وثائقية...

فمن خلال ٣٥٠ صفحة، وهي عدد صفحات بحث السيد مرابط ـ يقدم لنا في البداية لمحة تاريخيه كاملة عن تطور الفن التشكيلي في المغرب منذ عام ١٩١٨ اي منذ تاريخ اقامة اول معرض للرسم في الدار البيضاء حتى معرض الرسوم الجدارية التي عرضت ضمن نشاطات الموسم الثقافي الاول لمدينة (أصيلة) عام ١٩٧٨.

وقد تركز اهتمام الكاتب كليا على فترة ما قبل الاستقلال الذي حصلت عليه البلاد عام ١٩٥٦ وعلى وجه الخصوص العشر سنوات الاخيرة.

ومن المعارض المهمة التي اقيمت عام ١٩٥٦ كان معرض لمجموعة الرسامين المغاربة ضم اعمال ٢٣ فنانا يعد البعض منهم حاليا من أشهر الفنانين المبدعين في المغرب العربي منهم: اهردان، بلكاهية، بن علال، بن ناين، شعباء، مليحي ويعقوبي.

ويمرو الزمن يحاول الرسامون المغاربة البحث عن الاصالة من خلال اعمالهم ودراساتهم ولكن نتيجة لما تعرضت له البلاد من جهل في زمن الاستعمار ظل الرسم وبقية الفنون التشكيلية عبارة عن نسخة هزيلة للفن الاوربي مع مسحة خفيفة من الفولكلور الوطني الذي كان مطموسا بتاثير الاتجاهات الغريبة والاساليب الاجنبية...

غير انه في معرض السنتين العربي عام ١٩٧٦ بدا الرسم المغربي منفتحا وخرج من الدائرة المغلقة التي فرضت عليه زمنا طويلا ليتطلق في البحث عن قاعدة جديدة وليقيم روابط عميقة مع دول المشرق العربي بعد سنين من البعاد والتغرب.ان موضوع مرابط هو اقرب الى التحليل الاجتماعي والسياسي منه الى التقييم الجمالي. ونراه يبدو قاسياً في نظرته تجاه النقد الذي كتب بصدد الفن التشكيلي في المغرب والذي تنشره الصحف والمجلات على شكل مديح وثناء الذي يخلو من التصنيف العلمي والذي يغفل النقاط الاساسية ويخرج عن صميمية العمل النقدي فيأتي فارغاً من حيث العمق وممتلئا بالعبارات المنمقة واساليب التزويق التي من شأنها ان تخلق عقبة في طريق الفنان وتجعله يعيش في دائرة مظلمة لا يرى فيها عيوبه ونواقصه وتدفعه بصورة غير مباشرة نحو التعالي والغرور وهما من اسوأ الاخطار التي تعترض طريق الفنان...

وفي معرض حديثه عن مشاهير الفنانين يتطرق مرابط الى حوالي اربعة وعشرين رساما موهوبا ستة منهم احياء

■ محمد شبعة

■ محمد القاسمي ـ المغرب

ويتمتعون بشهرة عريضة والثماني عشر الاخرون متوفون: شرقاوي، غرباوي، دريسي، الغردوقي، دمنتاي، بالامين، حساوي، المليحي، حسيني، ميلود، سيفاج، طلال، تيجاني...

ولا يتوقف مرابط عند اعمال الفنانين بل يستخدمها كمفتاح ينظم ميكانيكية التغيير لأيمانه باهمية دور الابداع في عملية التحويل الاجتماعي.

وهكذا فان المناقشات التي دارت حول الفن القطري (دريس، الغردوقي، محمد شبعا، بن علال) واستيعابهم للسياسة الاستعمارية بواسطة المدرسة الحديثة وهي تتناول معاني تتجاوز مسالة النوعية الجمالية للابداع، كما تضمنت هذه المناقشات مواضيع الاصالة والمشاكل العامة المثارة في اوساط الفنانين المغاربة كذلك الحال بالنسبة لجميع فناني العالم.

ويضيف الكاتب ان موضوع الاصالة الذي يبحث في هذا الجو المشحون ليس موضوعا بسيطا او رمزا يتهافتون عليه ولكن كوسيلة لتصعيد الامكانية غير المحدودة لبعض الفنانين وهذا ليس من اجل المحافظة على الماضي فقط ولكن للحفاظ على متطلبات معينة باتجاه التطبيق وحفظ هذا الغليان الثوري سليما لكي يبقى منبعا متكاملا للتجديد...

ومقابل تحدي القراغ النظري اللامقبول للوضع الفني في المغرب يضع (مرابط) في رسالته بعض النقاط والاسس الثابتة التي تضيف وتعبر بشكل حقيقي عن المستوى الذي وصل اليه بعض الفنانين الموهوبين.

وتعتبر ملاحقة ومتابعة مرابط امرا مجديا وكذلك انتقاده للدراسات غير الموضوعية..

وهذا الكتاب عبارة عن اسهام بسيط في مقارعة السيطرة الاستعمارية على تاريخ الفن المغربي التي استمرت عشرات السنين والجزء المعنون « الرسم الاصيل: حقيقة ام خيال» ضمن البحث الانف الذكر هو مثال جيد في هذا المجال حتى وان كنا مختلفين مع حكم الكاتب على بعض الرسامين..

ولم يتقيد مرابط في دراسته هذه بالرسامين. فقد درس وضع الفنان الشعبي المغربي الذي يواجه ازمة الاصالة. وهذه المرة انتهج التحليل الاجتماعي الاقتصادي وحاول بهذا النهج انقاذ الصناعات الشعبية التي غزاها هي ايضا التقليد الاعمى.

كما تغزوها ظاهرة الاستلاب التي تنقص من كفاءة الفنان وبطبيعة الحال فان في حالة غياب السياسة الثقافية فان الخلق الفني يكون تحت رحمة العقود الاقتصادية والسياحية...

ان هذه النظرة الشاملة للرسم المغربي يولد لدينا انطباعا كاملا من الفن في المغرب وهو بمثابة شاهد على نشاط الحركة الثقافية في ميادين الادب، المسرح، الموسيقى، او السينما.

وان كان البعد السياسي للوحة متسما بعدم الوضوح ومتلبسا بشيء من الشك الا اننا نجد فيها بعض الاشارات او الكلمات المعبرة. وعموما فان التشكيليين يمتلكون شيئا من حرية التعبير اكثر من زملائهم الفنانين في المجالات الاخرى..

ان الفنان الثوري اذا لم يسلك النضال السياسي اتبع منهجا ثانيا وهو النضال الفني المتجسد في نقد السياسة الثقافية عبر اعمال الفنانين. اما مرابط فهو يفتقر الى الدعم المادي في حين نجد عددا من الفنانين المدعومين ماديا مما يسهل عملية طبع ونشر وتوزيع اعمالهم الادبية والفنية.

وتعتبر دراسة مرابط عملا رائدا، كما لا يمكن لاي متابع لحركة التطور الثقافي في المغرب والابداع الفني في دول العالم الثالث الاستغناء عنها.....

فلسطين.. اللوحة والبندقية

توفيق عبدالعال في سطور

ـ ولد في عكا في فلسطين عام ١٩٣٨.
رسام ونحات.
ـ اقام عشرين معرضاً شخصياً في الاقطار العربية.
ـ اشترك في جميع المعارض التي نظمتها وزارة التربية والفنون الجميلة في لبنان (معرض الربيع ومعرض الخريف).
ـ شارك في معارض عديدة جماعية في الاقطار العربية والاجنبية.
ـ عضو اتحاد التشكيليين الفلسطينيين ـ فرع لبنان.
ـ عضو الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب.
ـ عضو جماعة «البعد الواحد».

للرسام الفلسطيني توفيق عبدالعال، امتياز النشاط والغزارة، ربما أن قليلين من أقرانه وزملائه، حاولوا ان يصلوا الى ما وصل اليه. وفي كل معرض كبير، اوجماعي، يكون له «جناح» كامل. هنا لا نخترع مناسبة للحديث معه. ذلك ان «معرض لشبونة» الذي أشرف عليه في العام الماضي، كاف تماماً لاجبارنا على فهم، ماذا، وكيف، وحتى بمعنى البحث عن اجابة ـ حتماً ـ ستكون أوسع من «المناسبة» لانها تتناوله كفنان، وتتناول الفن الفلسطيني.

لقد رسم فلسطين المنكوبة النازفة اللاجئة ورسم فلسطين الثائرة التي بعثت من جديد في بنادق المقاتلين، جسدها بالكرافيك، والزيت، والملصق، والنحت، جمل فلسطين لهباً، من عكا الى بنت جبيل في جنوب لبنان، ومنها الى مخيم برج البراجنة في بيروت.

ويقول الفنان الفلسطيني توفيق عبدالعال الحقيقة دون خوف، «حتى لو كانت قاسية».

صريح وواضح اذن. فما بال الفنان اليوم يهرب من الاجابة عن الاسئلة. وان اجاب فهو اما يداور واما يجيب بابتسامة او نظرة او صمت.. صراحته؟.. انها جلبت له الكثير من المتاعب والمشاكل، جعلته يقتصد في الكلام ويراقب فالظروف دقيقة والكلام صعب..!

● **والحل؟**

«فرشاتي تقول عبر الالوان ما اود قوله وربما اكثر».

● **رسمت الفلسطيني يحمل بندقية قبل بدء الثورة فكيف ترى صورة الفلسطيني اليوم؟**

ـ «الصورة مأساوية وهي على غير ما كنت اترقب».

● **لماذا؟**

ـ «اول لوحة لي عن الفلسطيني الذي يحمل بندقية كانت عام ١٩٥٦ وكانت تحمل اسم «لن تسقط الراية» اذ أن العدوان الثلاثي على مصر والرد الذي قام به الشعب العربي في مصر كان لهما أبعد الأثر في تفكيري. ثم مررت في مخاض عسير حول شكل ومضمون اللوحة الفلسطينية. كنت اريد ان يكون للوحة مضمون يخدم القضية ويسهم فيها خصوصاً بعد هزيمة ٦٧ التي هزتني من الأعماق..».

يتابع الفنان كلامه بعيداً عن السؤال المطروح وهذا اسلوب آخر للاجابة، فاترك السؤال الى آخر.

الفن التشكيلي والمسؤولون:

● **هل تعتقد أن الفن التشكيلي الفلسطيني اعطى بمستوى الاعلام الفلسطيني؟**

ـ «اعتقد بأن الفن التشكيلي متقدم الى درجة بعيدة على الاعلام لكن لم تتح له الفرص التي اتيحت للاعلام السياسي».

● **ما هو السبب برأيك؟**

ـ «الجواب عند الاخوة المسؤولين في الثورة».

في ما يقوله توفيق عبدالعال الكثير من الصحة. لكن يبدو ان المسؤولين اتجهوا في المدة الأخيرة الى الاهتمام بالفن التشكيلي كوسيلة

للتعبير يمكنها ان تقول الكثير. والآن نقف قليلا عند الفن الفلسطيني. رغم ان عبدالعال ينفي التسمية من الاساس:

ـ ليس هناك فن تشكيلي فلسطيني بالمعنى الخاص للكلمة. هناك فنانون فلسطينيون. لكنهم موزعون بين الفنانين العرب يؤثرون فيهم ويتأثرون بهم. لكن الفارق بينهما هو في ان الفلسطيني يعيش ظروفاً أصعب كونه في اكثر المواقع سخونة، وكونه لا يملك ارضاً خاصة به يقف عليها، فهو دائماً كأنه يريد ان يقتحم الغد. كأنه في اللهب الدائم. من غير شك هذه الظروف الصعبة أثرت في الفنان الفلسطيني وجعلته اكثر صلابة واكثر حلماً بالعودة الى أرضه.

لكن اثر هذه الظروف تختلف من مكان لآخر. فالفنان الذي ولد في فلسطين وعرفها وتعرض للنزوح يختلف عن الفنان الذي ولد في المنفى بعيداً عن ارضه».

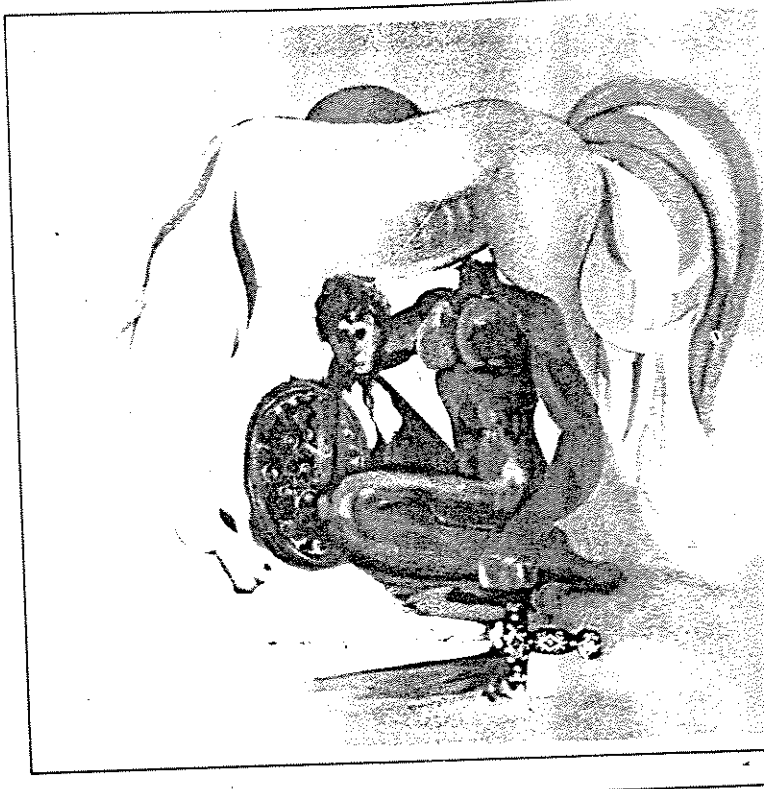
اللون ودلالته:

● المراحل اللونية في لوحاتك، هل هي مجرد انتقال من لون الى آخر ام ان هذا الانتقال يحمل مضموناً فكرياً وفنياً مختلفاً؟

ـ هناك دائماً بالنسبة للفنان نقلات ومراحل فأنت لا تقدرين الامساك بي في مكان واحد. فأنا في بحث مستمر احاول الاجابة عنه من خلال عمل فني جديد يتغير فيه اللون والشكل.

في المرحلة الأولى كان يطغى على لوحاتي اللون الاكرو (الاصفر مع البني) وانا حين أستعمل لوناً فانني لا اعرف لماذا استعمله، مثلما يجهل المحب لماذا وقع في الحب. لكن وفيما بعد تنبهت الى ان هذا اللون كان حنيناً الى الارض، الى ارض عكا التي ولدت فيها وعشت فيها عشر سنوات. حنيناً الى الارض التي فقدتها والى أرض اقدر ان املكها.

ثم كانت مرحلة اللون الازرق وهي مرحلة رومانسية. كنت متفائلا بالثورة والنصر القريب. وكانت فيها اللوحة، كما في السابق، تشبه المنشور السياسي الذي يهدف الى الوصول الى أكبر عدد من الناس عبر لغة بسيطة. لكنني في المدة الاخيرة اخذت اتخلى عن هذا الاسلوب المباشر واخذت أبحث عن شكل



فلسطين ..
اللوحة البندقية

جديد للوحة. لقد تعب الناس من منظر البندقية الذي استهلك في معظم اللوحات الفلسطينية وانا الآن في بداية مرحلة جديدة، مرحلة رمزية».

عرض لشبونة

شاركت في المعرض الذي أقيم في عاصمة البرتغالية لشبونة بمناسبة انعقاد مؤتمر لشبونة للتضامن مع الشعب الفلسطيني. هل تحدثنا عن هذا المعرض وما حققه؟

«المعرض أقيم من خلال منظمة التحرير الفلسطينية ولم يكن مخصصا فقط للفن التشكيلي بل كان يحوي اقساماً اخرى تعرض الازياء واعمال الصدفيات والبوستر، لكن اهمها كان قسم الفن التشكيلي. وقد كنت مسؤولا عن هذا القسم الذي ضم ثماني وعشرين لوحة لخمسة عشر فناناً.

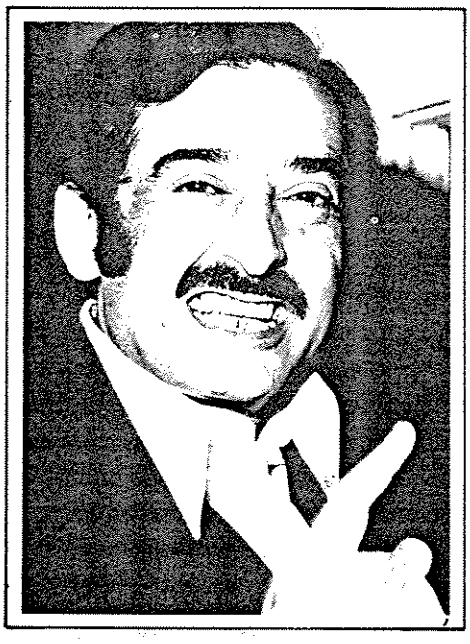
وقد كان المعرض، في حدود الامكانات التي تمت له ـ ناجحاً . زارته جميع الوفود التي شاركت في المؤتمر الى جانب الاقبال الجيد من الناس واتاح لنا هذا المعرض فرصة لقاء العديد من الفنانين البرتغاليين الذين شرحنا لهم القضية الفلسطينية ووجدنا لديهم تفهماً كاملا. وهناك احتمال اقامة معارض اخرى في المستقبل».

هل ستأخذ هذه المعارض شكل التقليد السنوي؟

«لا ولكن المعارض المقبلة ستقام بالتعاون مع فنانين برتغاليين».

الجرح اللبناني.. وفك الحصار

بيروت ـ من علية عباس:



الفنان اللبناني عارف الريس يذوب في المطر. هذا ما اكتشفه مندوب «الرواق» في بيروت خلال لقائه برئيس جمعية الفنانين (التشكيليين) اللبنانيين في منزله الذي يكاد يشكل جزءاً من البحر. «في هذه المياه الزرق تغتسل الوانى... لعلني اغتسل انا ايضاً في المجهول لأن البحر، على حد تعبير أحد الفلاسفة، هو الجانب الميتافيزيقي من الطبيعة».

المطر كان يهطل بغزارة، والفنان الذي يحدق من خلف الزجاج كان يذوب تدريجياً حتى بدا وكأنه تلاشى نهائياً عندما غرقت اصابعه في صمت رهيب. وكانت غيبوبة اعقبها هذا الحديث:

الخروج من الحرب

ـ ها انك لا تزال مفتوناً بالطبيعة، خيل الينا في وقت ما ان الحرب أبعدتك عن اهتماماتك القديمة؟

● الحرب حطمت جزءا كبيرا من اهتماماتنا القديمة. وانا من بين اولئك الذين يشعرون ان قنبلة ما، أتت من مكان ما، واجهزت على الماضي. واذا كان رامبراندت قد قال ان «فناناً بلا طفولة هو فنان بلا مستقبل» فانني أقول بأن عمليات التخريب التي قامت بها الحروب في طفولة كل منا قد جعلتنا اكثر مأساوية في التعامل مع المستقبل، دون ان اردد كلام بيكاسو «المستقبل هوصيغة مجهولة للمأساة».

وفي نظري فان المسافة معدومة بين الفنان والطبيعة. انها اللامسافة، ليس لأننا نستعير الواننا منها، وهي وسيلتنا التقنية المميزة. وانما لانها تخلق لدينا الهاجس. «ان الطبيعة هي بؤرة للهواجس، فحتى عندما نعيش اللامدى ونحن نحدق في الصحراء فاننا نشعر بالهواجس تتدافع. وهذه هي الحالة التي يمكن ان نطلق عليها اسم «الخروج من القفص العظمي» كما يقول الشاعر الفرنسي ديغي.

لقد نشأت في احضان الطبيعة. انغمست اصابعي في الماء والعشب والوحل والبنفسج. ومنذ ذلك الحين لم اتمكن من ان اعطي لاصابعي شكلا آخر. لقد تغير الاسلوب وكبرت الهموم جداً لكن الطبيعة ما زالت امي الكبرى.

« التاتاة اللونية »

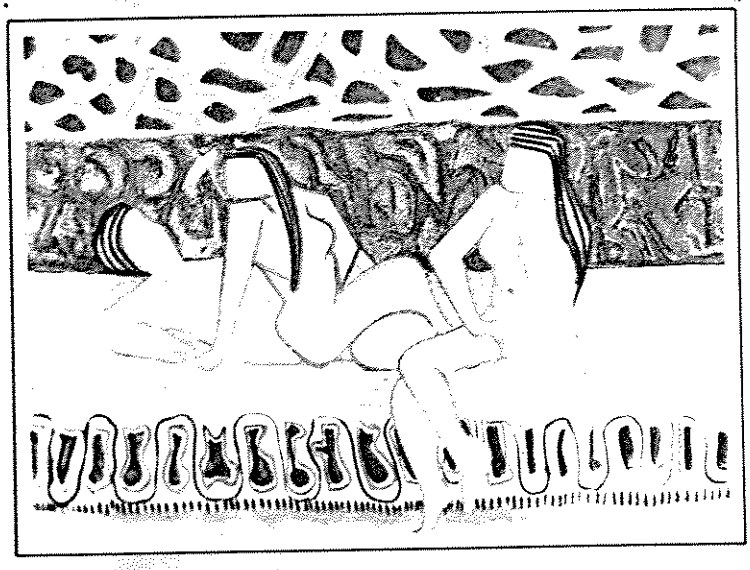
ـ ما تسميه تغييراً في الاسلوب يعتبره البعض قفزاً يفتقد التوازن النفسي. انك تنتقل من مرحلة الى مرحلة بسرعة مثيرة؟

● انني لا اقفز ابداً، فاللوحة بالنسبة لي هي نتاج حالة عميقة جداً من المعاناة، واية مرحلة من المراحل التي قطعتها هي تجسيد زمني لتلك

عارف الريس: الحرب خرّبت طفولتنا

الحالات التي لا تنقطع قط وانما تتجدد. وانطلاقا من ذلك فانني اعتبر بأن المرحلة التي اعيشها الآن هي الصورة الاولية للمرحلة التالية. والطريف ان بعض اولئك الذين يتحدثون عن اسلوب القفزات هم انفسهم الذين يمارسون هذه البهلوانية، ولكن دون ذكاء، داخل اللوحة، فتأتي هذه بشكلها الهجين وكأنها نوع من «التأتأة اللونية».

ان الفنان جزء من الزمن، ولولا ذلك لما كان لخروجه على الزمن أية قيمة. من هنا فان المرحلة، أية مرحلة، هي تلك الحالة التي تفرض علينا دون ان ندري. ودعني اسألك هنا: هل انك تتصرف الآن بنفس الطريقة التي كنت تتصرف بها قبل الحرب؟ ان الاشياء تتغير بسرعة ضوئية، والخيال لا يستطيع في هذه الحالة ان يسير على قدمين بخاريتين.



ـ كثيراً ما نقرأ آراء المفكرين والكتاب الذين يؤكدون باننا نعيش في الوطن العربي الآن وضعا غامضاً جداً وصفه العروى بالقول «انه الارتجاج المقفل»، لكأنه يكرس أبدية اليأس، فكيف يقيم الفنان الوضع، وما هي اقتراحاته ان لتحديد هذه الحالة للخروج منها؟

قرع الطبول

● اعتقد ان مهمة الفنان ليست فقط رصد الزلزال بحيث يحدد حجمه وقت وقوعه، وانما المشاركة في صنع هذا الزلزال.

لقد بات من البديهي القول ان العالم العربي يعيش في مرحلة الاسئلة، ففي امكاننا ان نقرأ علامات الاستفهام في وجه أي مواطن عربي: لماذا؟ كيف؟ متى؟ اين؟ هل؟... وبالطبع فان محاولاتنا العشوائية للاجابة تزيد الأمر تعقيداً حتى لنحسب احياناً اننا تحولنا الى سؤال برونزي لا يمكن الاجابة عنه الا من خلال تحطيمه.

ولا نستطيع هنا الا ان نعترف بان الفنان يواجه واقعاً صعباً للغاية، بل اكاد اقول مستحيلاً. وهي الصفة التي كان يستعملها الفنانون الاوروبيون عشية الحربين العالميتين الاولى والثانية. لكن هذا الحصار لا يمكن ان يكون بلا حدود فعندما ننتهي الى هذا الوضع الاستثنائي في سوداويته لابد ان نستبشر خيراً. وفي الوقت الذي يساهم الفن فيه، لاهداف بناءة، في اضفاء مزيد من التوتر على السياق النفسي القائم، فانني اعتقد بأن هناك امكانية كبرى للتفاؤل: اننا نقترب من الزلزال الذي يجعلنا نشعر بأننا مؤهلون لدور اكبر بكثير من اليأس والترنح والسأم.

ان الفنان لا يقدم تحديداً، انه يقترح صيغة للخروج من السلبيات، وفي ظني ان بعض الاعمال التي وضعها مؤخراً فنانون كبار هي بمثابة قرع الطبول: ايها السادة استعدوا فقد اقترب موعد فك الحصار.

ـ ثمة من يعلن بكل مرارة ان معظم الانتاج الفني العربي ينطلق من التقليد حتى لنكاد نلاحظ احياناً نوعاً من التطابق، فما هو رأيك بذلك؟

عاد .. وقد رفع كتفيه

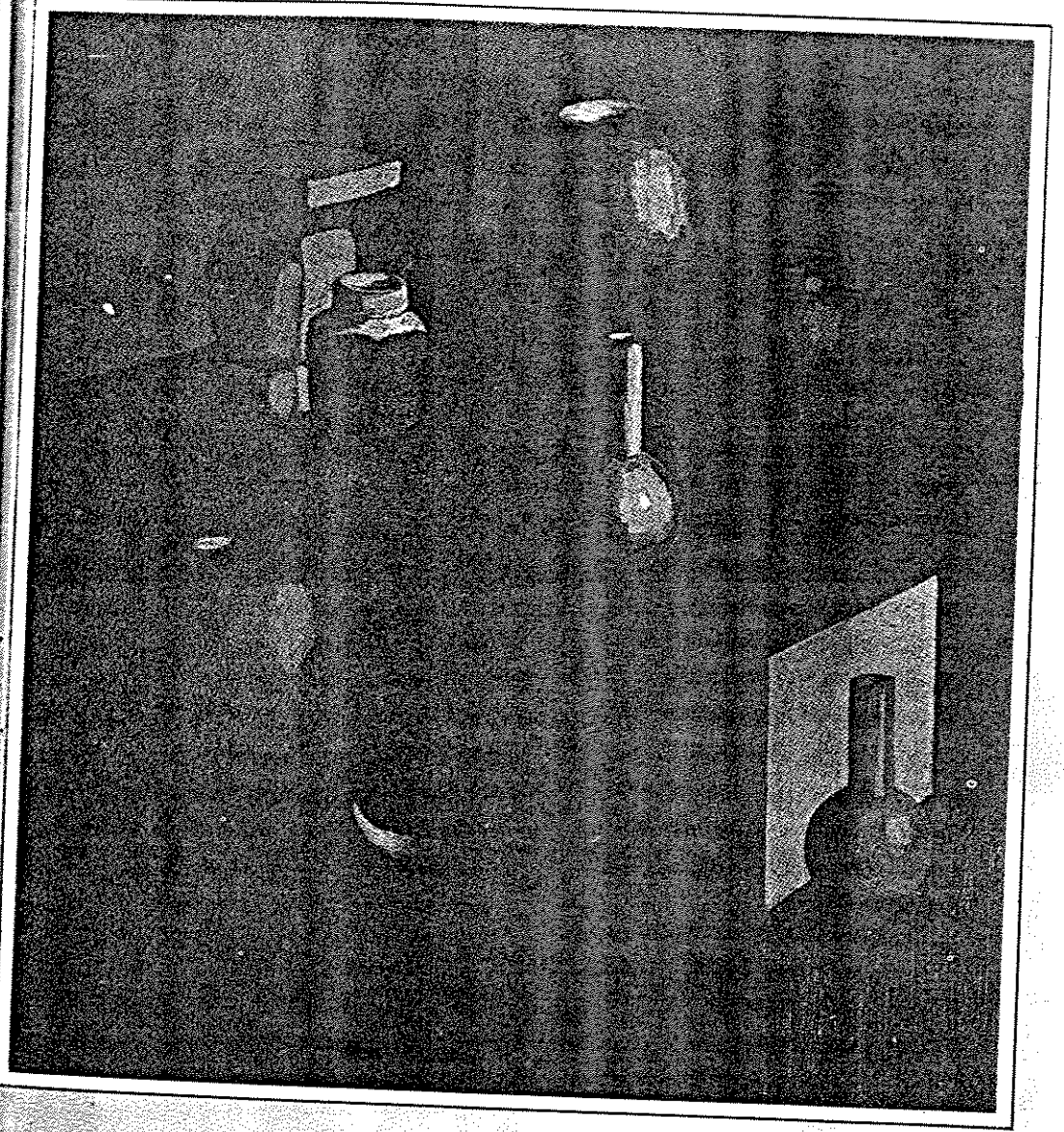
● مما لاشك فيه ان حركة التقليد ناشطة بقوة، والعين البصيرة تلمس بكل سهولة تلك الفسيفساء داخل اللوحة، وهو العمل الذي لا يخلو من الحماقة في بعض الاحيان، اذ انك تلاحظ كيف ان عملية اللصق، اي استعارة جزء من هذا الفنان العالمي وجزء من ذاك، لا ترتكز على اساس فقد يكتفي المقلد بالاستعمال الآلي لما تختزنه ذاكرته.

وبالمقابل فان هناك من يستعير اشياء الشرق، اي ان يتصرف بها تبعاً لمزاجيته فيعمل بها زخرفة، ثم ينتقل بها الى الغرب لاثارة عيون الناس الباحثين عن اي جديد، وهناك من يصاب بالانتفاخ ليعود الينا وقد رفع كتفيه عدة سنتيمترات ليقنعنا بأنه تحول الى فنان عالمي.

والواقع ان الشرق في هذه الأيام مختلف تماماً ولا مجال لتكرار الزخرفة اي لتكرار الموت من خلال الخداع اللوني.

لكن هذا لا ينفي وجود الاعمال الابداعية، ففي كل عاصمة عربية تجد ظواهر رائعة للخلق، واعتقد ان الثمانينات ستكون كفيلة بأن تقضي على كل اللوحات الهجين لصالح... الابداع.

العلاقة بين التخطيط والرسم

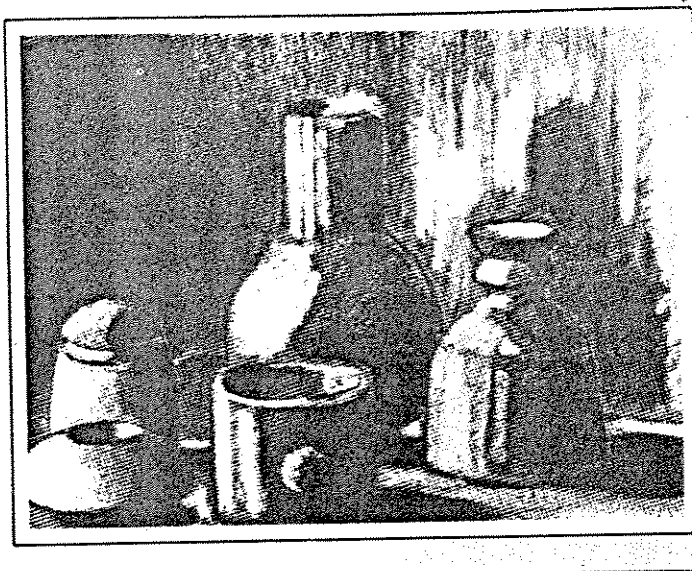


من البديهي ان للتخطيط علاقة وثيقة بالرسم وخاصة في رسم اللوحات التي تمثل حياة جامدة؛ فأستخدام الاشكال الرئيسه المرسومة بشكل نقطة البداية في بناء اللوحة التى تمثل حياة جامدة، ويمكن للرسام ان يزاوج بين هاتين المهارتين الفنيتين في آن واحد، وبهذا يمكنه التطور في فنه بأتجاهات اخرى، اذ ان الرسم والتخطيط كلاهما عمليتان تتجهان الى القيام بالتعبير عن أفكار بشكل مرئي، وان الموضوع الذي يروم الفنان التعبير عنه خلال لوحته يعتمد في وضوحه وقدرته على التعبير على مدى قدرة وخبرة ذلك الرسام وطريقته في التعبير عن تلك الافكار

ان الخطر الكبير الذي يحدق بأي امرىء الى تقديم عمل خلاق هو الطريقة التي يجد صيغة لكيفية تقديم هذا العمل، صيغة خدمها لتقديم العمل ذاته دون اللجوء الى رها في عمل آخر، اذ ان التكرار لا يعتبر خلاقا ولا يعبر عن مدى طواعية هذا الفنان اء التقدم. وهنا يمكن للرسم ان يكون وسيلة لأكتشاف كل انواع الطرق المدهشة لتقديم الرؤيا، وعلى الفنان ان يكون مدركا بأن ليس هناك ضوابط مثبتة لرؤياه. اما البناء فيعني جلب اجزاء الشكل كلها معا وبشكل ملائم بحيث لا يخضع الى قواعد ثابتة. فالقيم التي يشتملها البناء كاللون والمسحة والموضوع والشكل هي خبرة شخصية بحتة تختلف من فرد لآخر؛ غير ان هذا لا يعني انا يجب ان نتجاهل افكار وآراء الرسامين الكبار بل على العكس فالفنان الناشىء يمكن ان يتعلم الكثير من هؤلاء الاساتذه .

اما فيما يخص مشكلة البناء، فمن الطبيعي يمكن استخدام الرسم التخطيطي لغرض تثبيت الافكار الاولية، كما في الشكل الاول وذلك بأستخدام الطباشير الابيض والاسود على ورق رمادي. وقد يفضل استخدام هذه الوسائل في التخطيط دون غيرها لكونها تسمح بظهور الضوء والظلام في مناطقه المحددة بشكل افضل من غيرها، وبهذا نكون قد ثبتنا كل الافكار والقيم المتوخاة من اللوحة في هذا الرسم التخطيطي. ثم

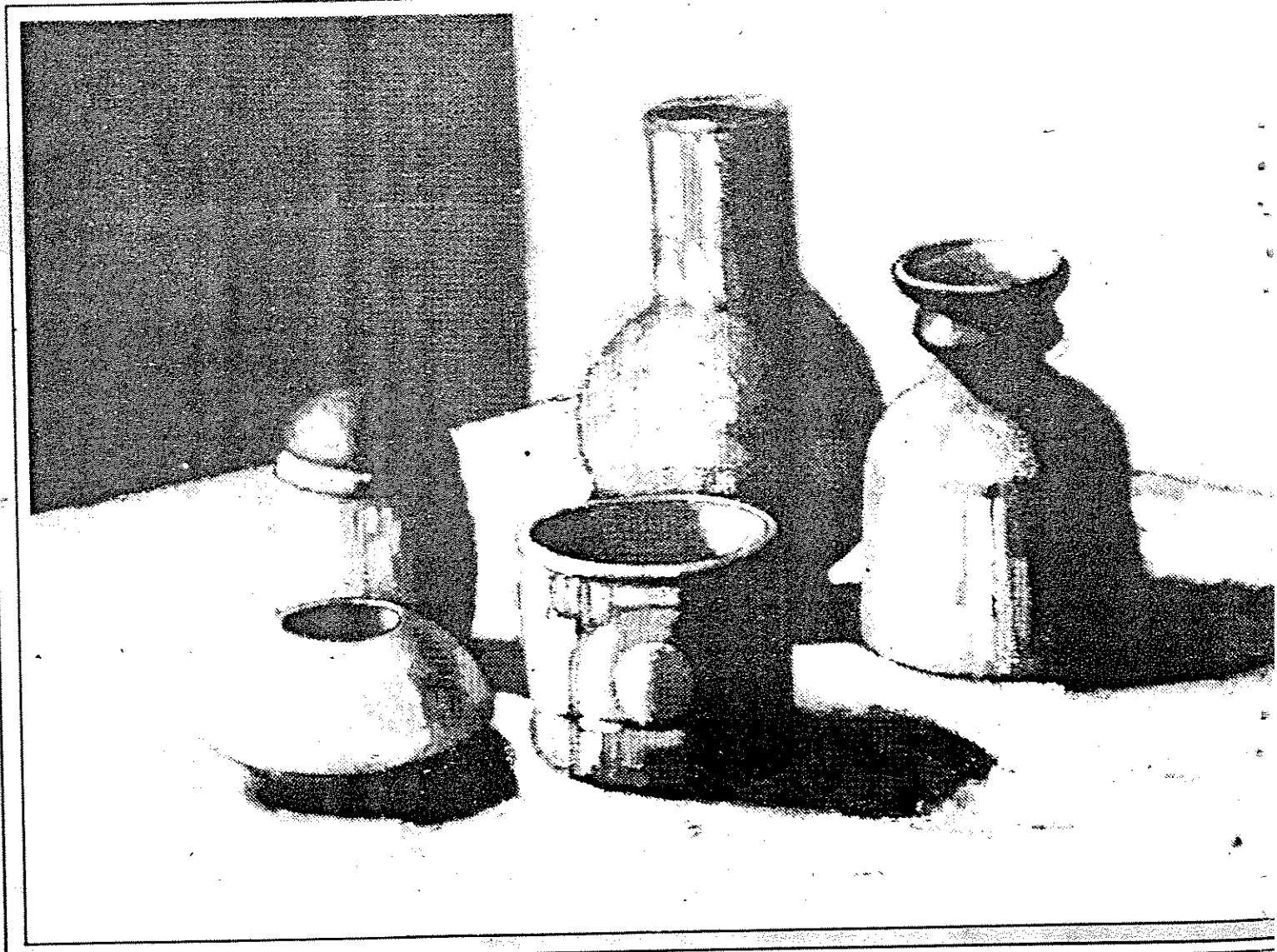
ترجمة : عبدالله محمد



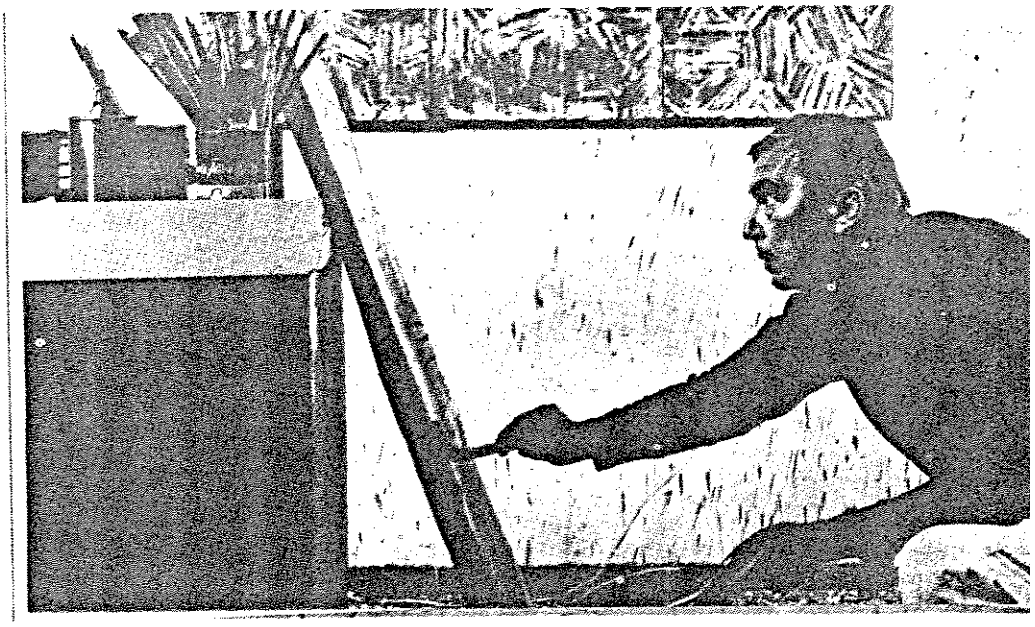
نبدأ بتلوين اللوحة كما في الشكل رقم ٢ وذلك بتوزيع مناطق الضوء والظل وعلاقتها مع ما هو موجود فعلا في اللوحة؛ ثم نعمد الى تلوين الظلال متناولين اكثرها عتمة الى ان نصل الى اكثر المناطق اضاءة.

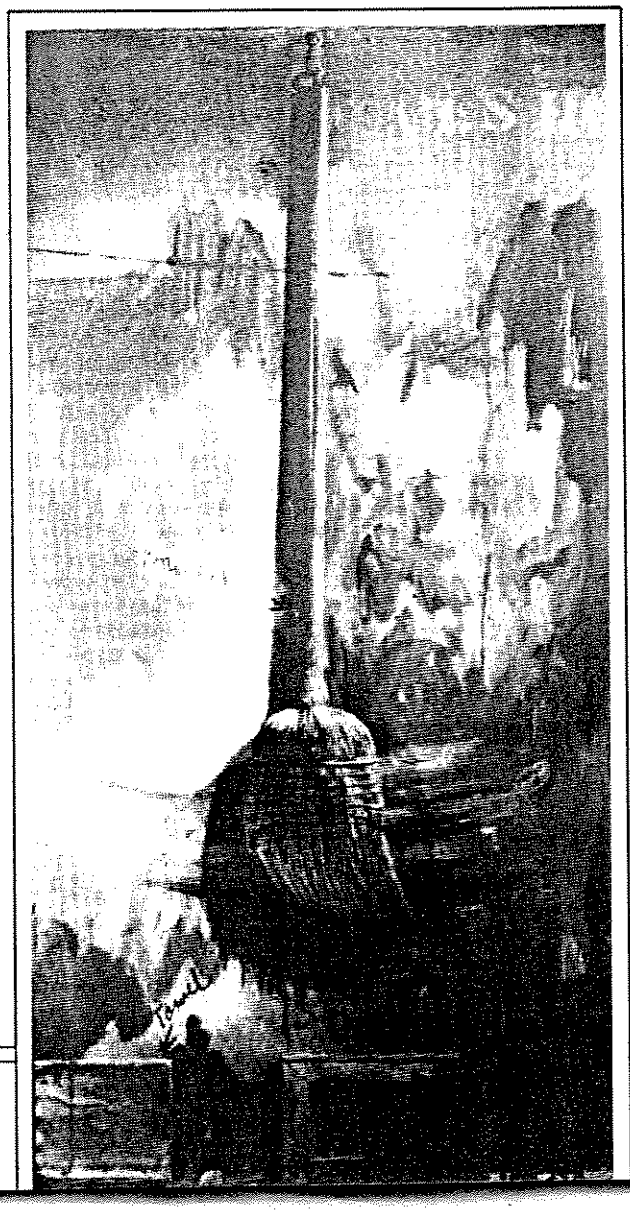
من الملاحظ ان الالوان ذات اهمية قصوى خاصة في تعبيرها عن مسحة اللوحة وعليه من الضروري ملاحظة ما يستجد على اللوحة وقد تعمدنا ترك اللوحات بهذه الحالة كي ندرك اهمية العلاقة بين التخطيط والرسم.

يوضح الشكل الثالث امكانية رسم لوحة جيدة معتمدين على التخطيط ثم الرسم فالتلوين وكيفية تناغم هذه الالوان والتخطيطات لتكون لوحة جيـدة



اسبر جونز



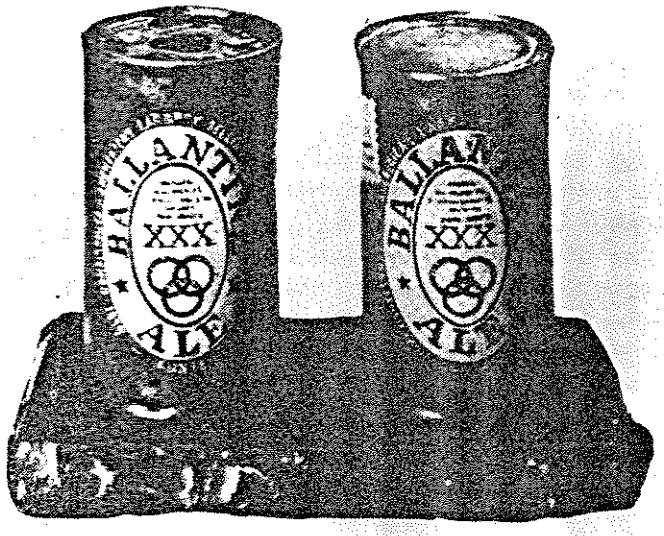


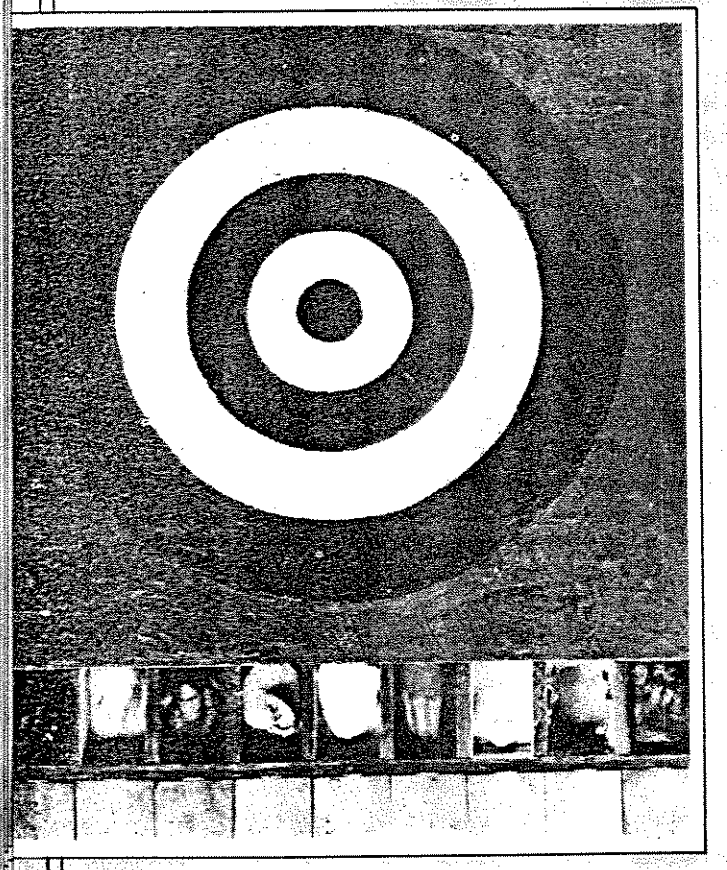
يحطم الاشكال المألوفة ليخلق معنى جديداً لرؤيته الفنية

في نهاية الخمسينات كان رواد التجريدية التعبيرية يحكمون الواقع الفني في نيويورك. وقد حكموا بنجاح لمدة طويلة، ثم بدأ تأثيرهم يقل رويداً رويداً. في تلك الفترة بالذات عرض جاسبر جونز أول اعماله التي اثارت مناقشات عديدة. فقد طرحت اللوحة جضوراً عنيفاً، عنيداً، حضوراً هادئاً لحد ان فعل الرسم عند التجريديين التعبيريين يرى على العكس انفعالياً وصاخباً. ثم ظهرت لوحة جونز على غلاف مجلة (الاخبار الفنية)، ومن ثم اشترى متحف نيويورك للفن الحديث ثلاثة من اعماله. وبعد ان شاهد المعرض احد الفنانين التجريديين صرح بحزن «يبدو انني من الافضل ان اتخلى عن الرسم». انذاك كان وليم دي كونينك ومارك روثكو وآخرون لا يزالون يرسمون باندفاع. كانت هناك قوى عديدة ومتوزعة تغير عالم الفن، قوى اجتماعية، تجارية وجمالية. ولم يكن جونز مقرراً ان ينافس أيا من ولئك. لكنه وبمعية روبرت روزنبرغ طرح امكانية وجود فعل يعقب التجريدية الانطباعية. كانت تلك الانطلاقة هي البداية التي استطاع فيها جونز ان يغير تاريخ ن الرسم.

ففي المعرض الشامل الذي اقيم لاعماله في متحف وتني في نيويورك عام ١٩٧٧ رض فيه (٢٠١) قطعة حوت لوحات زيتية، تخطيطات، مواضيع تركيبية واعمالاً بثوغراف. شغل المعرض طابقين من المتحف. لقد كان المعرض حدثاً اكد ما كان

ترجمة: هاشم الطويل





الكثيرون يقولونه من ان (ذلك الرسام المزاجي ذا الطبيعة الخاصة والقادم من جنوب كارولاينا ما هو الا رائد لجيله). في ذلك الوقت كان منافسه الوحيد هو روزنبرغ صديقه القديم.

ولد جاسبر جونز سنة ١٩٣٠ وترعرع في ولاية كارولاينا الجنوبية. افترق ابواه وهو صغير، صرف طفولته مع جده وجدته. انهى دراسته الثانوية سنة ١٩٤٧ بدأ دراسته في جامعة كارولاينا الجنوبية لمدة سنة ونصف لكن لم يحب دراسة تاريخ الفن لانه ــ كما يقول ــ (تاريخ الفن هو حول الرسم، لكني لم اشاهد في الحقيقة اي رسم او عمل فني. لم يكن هنالك لوحات في الولاية كنت فقط انظر الى اشياء صغيرة في الكتب). قضى جونز سنتين في الخدمة العسكرية ثم استقر في نيويورك عام ١٩٥٢. عمل في مكتبة لبيع الكتب بعد ذلك تعرف على روزنبرغ وهو ايضا فنان جنوبي معدم. سرعان ما عقد الاثنان صداقة اساسها الرؤيا الفنية المشتركة.

امست رؤى جونز افعالا مؤثرة في الفن المعاصر. فقد صهرت هذه الرؤى القيم الجوهرية في التراث الفني الامريكي. انها مؤثرة لكونها بسيطة. فهو يتعامل مع اشياء جاهزة (لوقام، ادوات منزلية، علاقات ملابس، مصابيح كهربائية، كلائش... الخ) ويتعامله مع هذه الاشياء الجاهزة استطاع جونز ان يبتدع عالما ثريا تحمل فيه الاشياء ابعادا اعمق من مظاهرها وعند تأمل اعمال جونز فانها تحدث فينا ما يحدثه كل عمل فني عظيم، انها تعلمنا كيف نرى ــ وكيف لا نرى العالم.

في البداية اهمله بعض النقاد واعتبروا اعماله محاولات مكررة وخادعة لما بدأه الدادائيون. اخرون احسوا بانه كان مهما لكنهم لم يكونوا متأكدين من كيف ولماذا كان مهما. فقد اعجبوا بالطريقة التي كان يعالج بها مشاكل الشكل (Form). كانوا شغوفين بتقنيته لكنهم لم يفهموا هدفه. لقد كان مفتاح عدم الفهم ذلك هو ان رؤية اعماله تصبح تفكيرا.

سرعان ما اصبح جونز مشهورا كرسام معاصر واصبح لفنه تأثير في كل مكان. فما موضوعة (العلاقات البنائية للوحة باعتبارها موضوعا فيزياويا) الا هموما شكلية مقترحة من قبل جونز وذلك من خلال اعماله الاولى. وعندما ادخل فنانو البوب آرت المواد المختلفة الى اللوحة فقد اخذوا استيحاءاتهم نسبيا من مواضيع جونز. وعمليا فان جونز استاذ في تعامله مع المواد والطرق الفنية فهو رسام رائع ومخطط حساس وواحد من المبدعين في فن الليثوغراف المعاصر.

لم يتبع جونز اية نظرية او مدرسة للرسم بل على العكس فانه لا يتردد في التخلي عن فكرته اذا اكتشف بان احدا يملك فكرة مشابهة لها. وهو يقول عن رسوماته بانها لا تمتلك النقاء وهي على الدوام ليست اي شيء.

يبدو جونز غريبا عن هذا العالم، منفصلا وحتى اصدقاؤه المقربون يجدونه صعب الفهم لا يسبر غوره فهو غامض غموضا معقدا لا يمكن فهمه.

تعكس اعماله همومه الخاصة، فهو يتملى في التفكير ويسحن افكاره في عمله ويحولها الى وجود. وغالبا ما يحدق في بياض اللوحة لساعات. واحيانا لا تكتمل اللوحة عنده الا بعد سنوات. يفضل جونز استعمال الاشياء غير المطروقة والتي غالبا ما ينتهي الى تغيير ملامحها في العمل الفني. فهو يعمل على تجميع اجزاء ووضعها معا وهي ذات امزجة مختلفة ليجعل منها كيانا واحدا متنافرا ومتآلفا في الوقت نفسه.

وهو يتبع في تنفيذ اعماله المقولة التي تدعو الى تناول اللغة وتحطيم اشكالها المألوفة ومن ثم صياغتها وبناؤها بشكل مختلف لتخلق معنى جديدا وهكذا يحاول جونز ان يغير مواقع الاشياء وطريقة فهمها.

ينظر جونز الى العالم على انه لا متناه وهو يمتلك احساسا دقيقا بالعالم الداخلي للإنسان وما ظاهرة اللاتشابه في اعماله الا تفسير لذلك المنظار العميق واخيرا فهو يعتقد بانه ما هو مهم لنا هو دائما ما هو غير موجود.

تظاهرة اسمها معرض الكرافيك لدول العالم الثالث

● كتب فكري عياد:

يعتبر اكتشاف الطباعة بواسطة الليثوجراف في اوائل القرن الثامن عشر قفزة رائعة في عالم الطباعة، ففي الواقع لم تنتشر اية وسيلة جديدة من وسائل الطباعة زهاء ما يقرب من ثلاثمائة عام، وقد كانت الطباعة المعروفة في خلال ذلك الوقت او ما قبل اكتشاف الليثوجراف.. الطباعة بواسطة الخشب التي انتشرت واخذت مكانتها ثم الوسيلة الاخرى وهي الحفر على المعدن.. وقد اشتهرت هذه الطريقة وتطورت على مدى السنوات حتى كانت الثورة الصناعية باوروبا ترسخ خطاها في مجالات عديدة، وتقدم كل يوم صيغة جديدة من تقدم العلم وميتكراته. فتعددت وسائل الطباعة الفنية باشكال متعددة.

والفن التشكيلي دخل رحاب التقدم التكنولوجي ايضا وحاول الفنانون ان يقدموا الجديد من الاعمال المطبوعة لاتعاش الفن من الناحية التقنية، وفن الحفر «الجرافيك» كان آخر فروع الفن التشكيلي الذي وجد فيه الفنانون الحقل المناسب لاجراء العديد من التجارب املا في الوصول الى تكنيك جديد بجانب موضوعية العمل الفني.

ابناء العالم الثالث

وفي ضوء ما يأتي من الغرب عاش ابناء العالم الثالث.. يقتبسون احيانا او يقرغون شحناتهم الفنية بصورة تتقارب مع ما يقدمه الغرب في مجال فن الجرافيك. وبعد تحطيم الفلسفات الاستعمارية لم تعد الدول الغربية وحدها تحتكر الفكر الانساني والابداع الفني.. فقد عادت الصحوة لكثير الشعوب في آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية.. ومع نجاح الدول الاوروبية في تطوير صناعتها ومصادر قوتها العسكرية، اشتدت حلاوة الروح في عروق الدول النامية.. وازدادت ايضا ثقافتهم ووعيهم.

والمعرض الاخير الذي يقيمه المركز الثقافي العراقي (لفن الجرافيك) لفناني دول العالم الثالث نموذج من النماذج العديدة التي يمكن ان تقدم صورا مختلفة الوجوه عن طبيعة النشاط الفكري المتوارث لتلك الشعوب.. وان كانت هناك بعض الدول تتسابق في اعلان تقدمها في شتى المجالات.. فان فناني دول العالم الثالث برهنوا من خلال اعمالهم المعروضة حاليا بقاعة العرض بالمركز.. ان تلك القوة الهائلة في اعمالهم تستطيع من خلال التنظيم الاعلامي المنسق ان تأخذ مكانتها بين صفحات الفن التشكيلي المعاصر.. الذي لم يعد احتكارا على اوروبا وحدها.

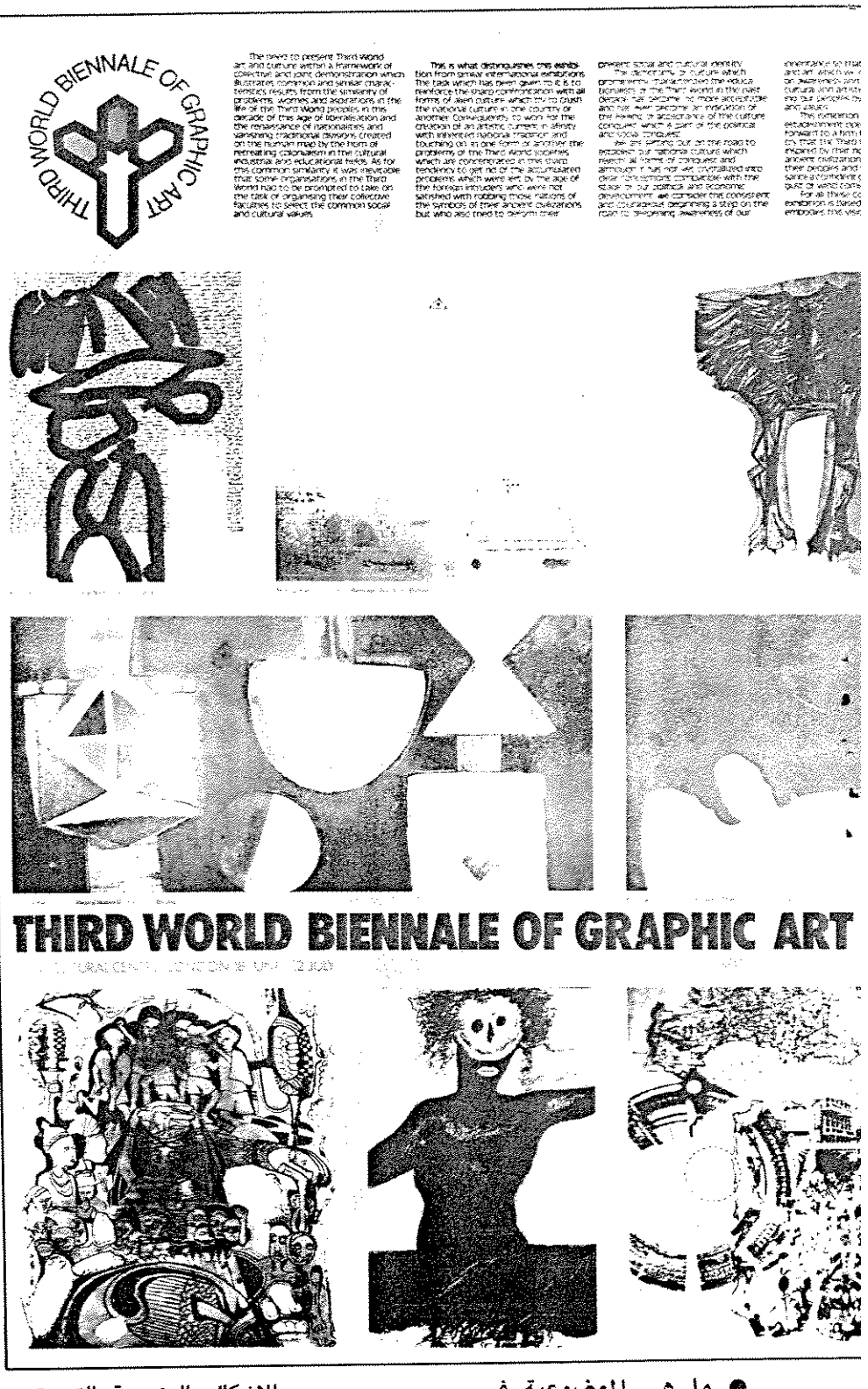
الفائزة الاولى

وبين اروقة المعرض الذي ازدحم بالعديد من الزائرين.. من مختلف الجنسيات التي تعيش في او تزور العاصمة الانجليزية كان لقاء «العرب» بالفائزة الأولى.. وبالقرب من احد اعمالها المطبوعة بواسطة «اللينو» كان هذا الحديث.

«قدمت نفسها «انا لوتيزا بيللوتشي» وهي من مواليد «سان باولو» بالبرازيل ودرست في كلية الفنون بسان باولو ثم اكاديمية الفنون بفينسيا وفلورنسا».

● **كيف تقدمي تكويناتك الفنية..؟**

ـ بعض الاحيان ارسم فكرة على الورق ثم تتطور معي حتى تصل الى ما هي عليه في هذه اللوحة مثلا.. احيانا يضيع اسبوع كامل لكي اصل الى درجة اللون المناسب الذي يخدم الفكرة.. عملية الخلق عمل فني جديد ليس بالسهل ابدا.. وقبل ان ابدأ في مرحلة الطباعة لا اعرف كيف ستكون نهاية اللوحة فأجمل اللحظات عند الفنان هي عندما ينتهي من وضع آخر لون في اللوحة.



● **ما هي الموضوعية في اعمالك؟**

ـ في البداية كنت اهتم برسوم الاشخاص ثم تحولت الى الاشكال الهندسية التي تعبر رموزها وخطوطها عن معان مختلفة.

● **ما رأيك في الاشتراك بمعرض يمثل دول العالم الثالث؟**

ـ اشتركت في الكثير من المعارض من قبل في البرازيل، اسبانيا، ايطاليا، وحصلت على عدة جوائز من بعض هذه المعارض.. ولكن هذه اول مرة اشعر بانني امثل البرازيل.. واتعرف على العديد من الفنانين من خلال اعمال جديدة وتتسم بالموضوعية.

الفائز الثاني

الفائز الثاني رشيد القويسي من مواليد الجزائر.. اعماله تتميز باستخدام الخط العربي كوحدة فنية للتشكيل.. قال خلال حديثه معي.. الجيل الاول من الفنانين العرب كان يعمل بتأثير من الغرب.. او ينقل عن اوروبا.. ولكن كثيراً من الفنانين العرب الآن اخذوا مكانتهم الدولية وهذا المعرض يجمع احاسيس الدول المغلوبة على أمرها والتي تجاهد في ان تبرز انتاجها الفني وعلى المستوى العالمي، وهذه الفرصة التي اتاحها المركز العراقي لنشر فن العالم الثالث كان لابد ان تأتي من قبل هذا الوقت..

لأن الفنان خير سفير لبلاده ومن خلال الاحتكاك المتبادل بين هذه الدول يمكن تكوين ثقى فني يمثل مجموعة هذه الدول النامية ويقدم هذه الشعوب في صورة جديدة تتناسب مع التطور القائم في تلك البلاد.

● **بماذا تهتم اعمالك؟**

ـ حاول الاستعمار ان يمحي الذاكرة الثقافية والحضارية للشعوب.. ولذلك في محاولاتي الفنية احاول ان اكتب التاريخ بصورة فنية واعيد صياغة الشعر والملاحم بصورة جدية. التراث العربي مملوء بالموضوعات التي تثير خيال الفنان وتصلح كمادة تشكيلية لها خصائصها ومميزاتها التي تعبر عن الطبيعة الحضارية للانسان العربي.. هناك عمل قدمت فيه قصة الامير عبدالقادر وقصة كفاحه.. انا لا احكي بالكلمات والا اصبحت كاتباً.. ولكني اطرح المعاناة الداخلية لكي تأخذ ما يناسبها من شكل على سطح اللوحة.. وهناك بعض الاعمال تمجد بطولة شهداء فلسطين واستخدام بعض الشعر كخلفية للوحة، الانسان عندي محور الاهتمام

تمشى فوق التاريخ.. اما خلفية اللوحة فهي مليئة وحدات من الخط.. الكتابة هنا رمز جراقيكي..

الفنان رشيد اشترك في العديد من المعارض لدولية والعربية وهو من الفنانين العرب لمتحمسين لتراثهم العربي واعماله الأخيرة سورة نابضة تمثل طبيعة الخط العربي كعنصر ليع يمكن للفنان ان يستخدمه بأية صورة وفي ي شكل.. وهو يعمل الآن كمشرف فني في تحف الفن الحديث في تونس.

جولة في المعرض

الفنانة سهام الشكرة من العراق كانت تتجول ي المعرض وتأمل بعض الاعمال المعروضة سألتها عن رأيها فقالت بحماس:

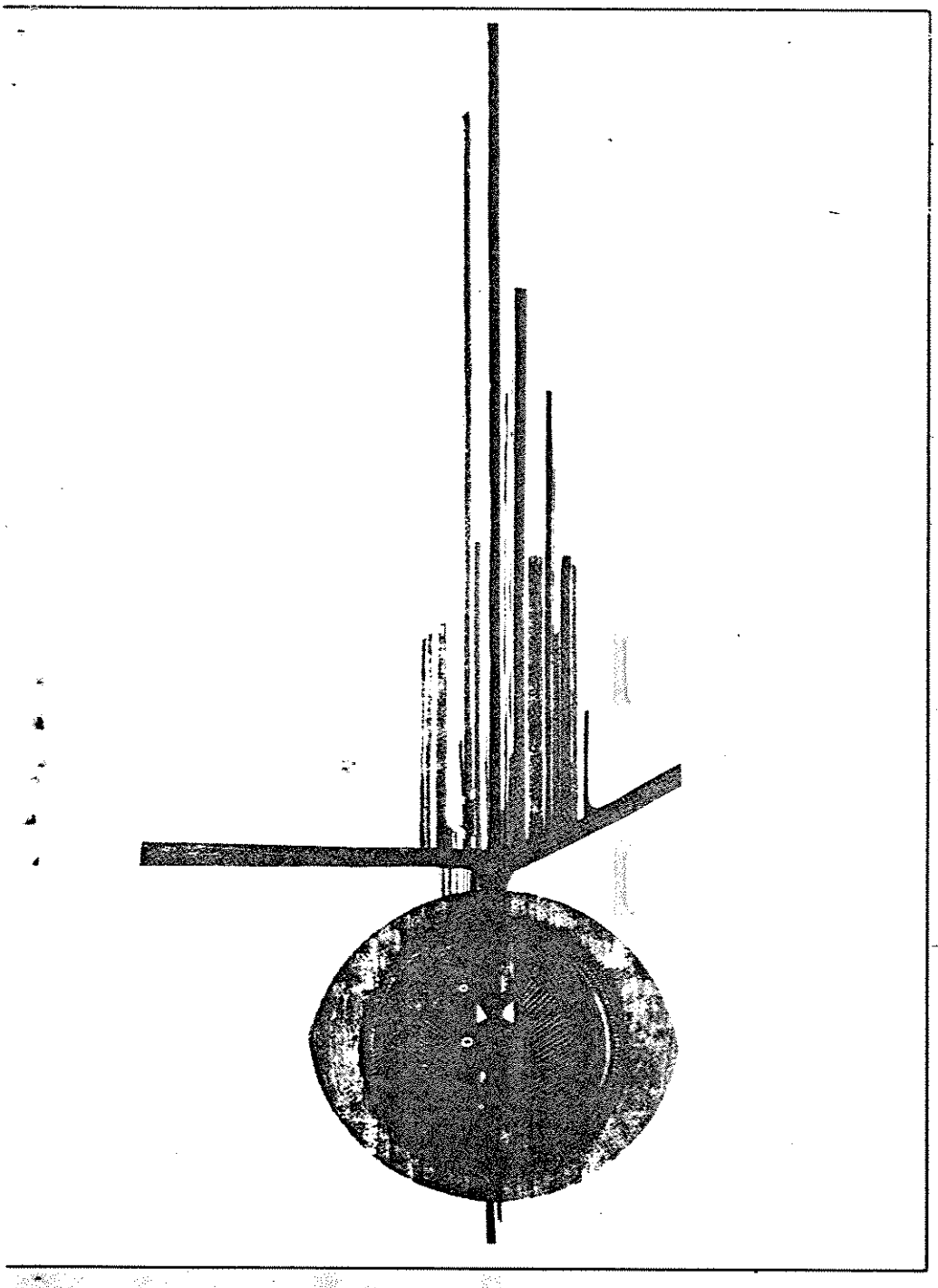
الفكرة من اقامة المعرض ممتازة جداً ودليل حيوي على معنى التضامن بين شعوب العالم لثالث.. لكن للاسف لم اشاهد في الاعمال لمطروحة ما يمثل طبيعة هذه الشعوب الا في لقليل جداً فلا تستطيع ان تميز لوحة فنية عن لأخرى.. معظمها محاولات تقليد لاوروبا في صور مختلفة، ولا يوجد فيها الطابع المحلي او لدلالة عن طبيعة الفنان.. كنت اعتقد انني سأشا عمالا تمثل شعوب هذه الدول في محاولة صياغة عالمية. وتشترك الفنانة راجحة القدسي في لحديث فتعلق على نفس النقطة قائلة:

بعض الاعمال من ناحية التقنية جيدة وتضارع الاعمال الاوروبية من حيث التنفيذ..

ولكنها لا تعبر عن موضوعات حيوية او تطرح شكلة من مشاكل هذه الشعوب.. او تقدم تراث ولة من تلك الدول ولكن فكرة تجميع هذه الاعمال تعتبر خطوة ناجحة يمكن ان تتطور في المستقبل بالشكل الذي يتناسب مع الغرض من اقامة هذا المعرض.

رأي آخر

تعرفت على احد الفنانين المشتركين بالمعرض (سيمون) يدرس في كلية (ميدل سيكس) وهو من جنوب افريقيا سألته عن رأيه فقال.. انا لا اتقيد بموضوعية واحدة في عملي.. افضل رسوم الكتب وخاصة رسوم الاطفال.



■ انا لويزا بلوجي ـ البرازيل ـ الجائزة الاولى 100x70 1980

اختلفت الآراء والتعليقات حول الاعمال المقدمة واتفقت في النهاية على انها الظاهرة الاعلامية المتقدمة في جوهرها.. وهذا التلاحم الانساني يهيء مناخاً اعلامياً جديداً يعطي لمسات ثقافية عن دول العالم الثالث وخطوة ايجابية تحتاج الى المزيد من التشجيع.

وكتب صلاح الوردي:

تظاهرة فنية اخرى ينظمها المركز الثقافي العراقي في لندن، وهذه المرة جمع اعمال تسع واربعين فناناً من خمس وثلاثين دولة من دول العالم

الثالث. عدد الاعمال المشاركة في معرض غرافيك العالم الثالث بلغ اكثر من ٢٥٠ عملا. والواقع ان الهدف من هذه التظاهرة الفنية هو إتاحة فرصة ممتازة امام فناني العالم الثالث ليعرضوا نتاجاتهم الفنية امام جمهور واسع في اوروبا. وخصوصاً اشكال الرسم الحديث، في إطار عرض جماعي، نابع من تماثل المشكلات والتطلعات في حياة هذه الشعوب التي تصبو إلى الغاء التقسيمات الحالية والتي أوجدها الوضع الإستعماري السابق. من هنا يأتي تميز هذا المعرض عن امثاله من المعارض العالمية. وهو إضافة، يهدف إلى خلق تيار فني ينتسب إلى التقاليد الوطنية الموروثة والتي تنزع للتخلص من تراكم المشكلات الراهنة واسترداد هويتها الاجتماعية والثقافية الاصيلة.

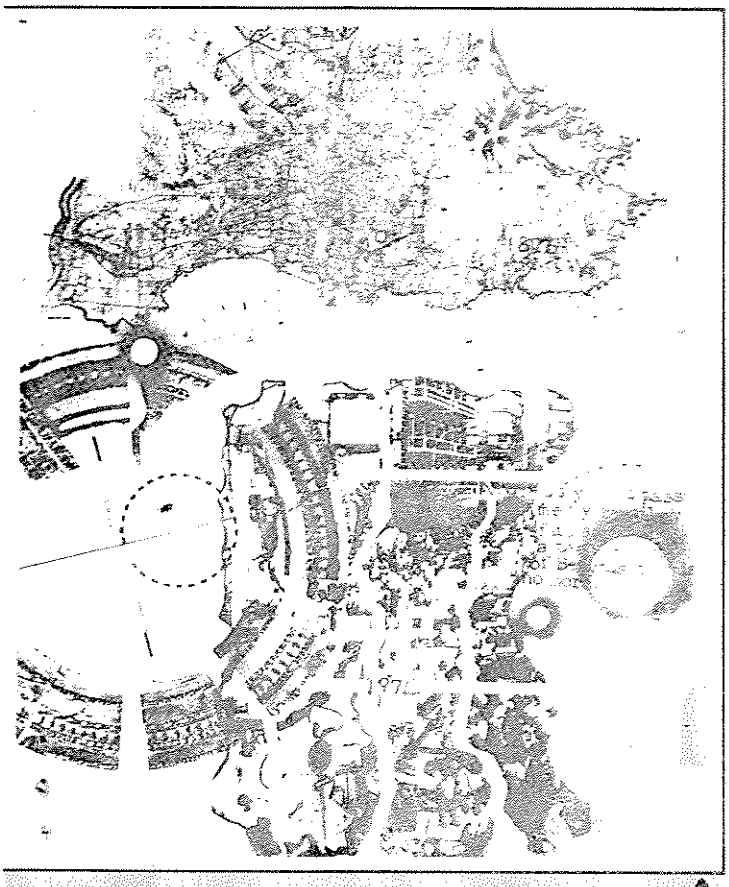
ان إزدواجية الثقافة التي هي سمة بارزة لمثقفي العالم الثالث، لم تعد مقبولة في ضوء التخلص من تراكمات العقد الماضي. بل لقد أصبحت هذه الازدواجية دليلا إلى قبول القهر الثقافي، الذي هو جزء من القهر السياسي والاجتماعي.

ان هذه البداية الجريئة تعتبر خطوة على طريق تعميق الوعي بتراثنا، ومن أجل ان تكون قيم الثقافة والفنون حصيلة تقود إلى ابداع ثقافي وفني متميز.

ان هذا المعرض هو، في الحقيقة، جزء من عملية التأسيس الثقافية التي تتطلع نحو مستقبل راسخ.. وهو دعوة مخلصة إلى فناني العالم الثالث ليستلهموا ذلك الأرث الثر من حضاراتهم القديمة، دليل تميز شعوبهم. وازاء اهداف كبرى كهذه يسعى المركز الثقافي العراقي في لندن ليكون قاعدة اخرى يستطيع عليها فنانو العالم الثالث ان يواجهوا مهماتهم لايجاد ثقافة خاصة يمكن لها ان تخلق قيمها التاريخية بين الكتلتين المتناطحتين في عالم اليوم.

من أجل تقييم أبرز الأعمال في المعرض، دعيت هيئة محكمين مؤلفة من رويرتو ماتا (تشيلي) رئيساً، بات غلمور (بريطانيا)، هرمان هبلر (النروج)، فيلكس بلتران (كوبا)، كرشنان (الهند)، رافع الناصري (العراق)، شفيق عبود (لبنان). ولقد لاحظت هيئة المحكمين انه رغم العديد من الاعمال المشاركة في المعرض اظهرت تأثراً واضحاً من قبل المدارس الفنية الغربية وإلى مستوى عال من التقنية، إلا أن الاعمال الفائزة عكست قيماً ثقافية وطنية تنبع من واقع شعوب العالم الثالث. وقد فازت آنا بلوجي (البرازيل) بالجائزة الاولى لعملها المتميز في الحفر البارز على الخشب، حيث يترك إنطباعاً أولياً لدى المشاهد بأنه يرى إشارات متوازنة في جو صاف أبيض. الخطوط المتعامدة والقزحية

د القريشي، الجزائر. الجائزة الثانية ١٩٧٩



▲ محمد الرواس ـ لبنان ـ 1980 ـ جائزة تقديرية

▶ بدرو الكنترا ـ كولومبيا 1979 ـ جائزة تقديرية

التي يخترقها من الجانب الآخر عمود نحيل.. قد لا يخترقها فعلا. وبمرور الوقت يتكون إحساس بأن ثمة حوارا بين الليل والنهار، الضوء والعتمة.

الفنان الجزائري رشيد القريشي فاز بالجائزة الثانية على عمله المستوحى، أساسا، من التراث العربي. وهو عبارة عن ظل أسود بارز فوق ارضية من الكلمات والمقاطع العربية المتغيرة الدرجات. انه يقول كل ما يريده: الظل مرمي بلا إهتمام وقد يكون حصيلة الصدفة وحدها. وهنا لابد أن يتساءل المشاهد فيما اذا كان اساس العمل هو الكلمات أم الشكل العربي الظاهر؟

التناقض التام بين الاسود والابيض يبتعد هنا ليبرز تناقضاً جديداً: الجسد المنحني بلا انتظام، الذراعان المتصلبتان واللتان تشيران إلى انه لا أمل في أي حركة، ولكن الجسد البارز يبقى مستنداً حتى جذوره إلى الكلمات والحروف.

أما الجائزة الثالثة فقد منحت للفنان الكولومبي بدرو الكنتارا على لوحته طباعة الشبكة الحريرية. والواقع ان الجسد هنا يستجيب في جلوسه إلى نداء الرمزية الساحر الذي يمكن إيجاد جذوره في كافة الفنون. غير أن الوجه يحيرنا بتعابيره التي تركها الفنان بلا تفاصيل تؤدي إلى الوضوح المطلوب. وربما هذا ما اراد الفنان إيصاله إلى الجمهور. هذا وقد اقترحت الهيئة التحكيمية على المركز الثقافي العراقي تخصيص جائزة رابعة. وقد وافق المركز على الاقتراح، وكانت للفنان الهندي اورونا بوسه لعمله في الحفر على الزنك. وسوف يتسلم الفائزون جوائزهم في بغداد بعد دعوتهم إليها ليكونوا حاضرين عند إقامة المعرض هناك وفي شكل أكثر شمولا واتساعاً. اما الجوائز فهي ٧٥٠ جنيهاً للاولى، ٥٠٠ جنيه للثانية، ٢٥٠ للثالثة، و ٢٠٠ جنيه للرابعة.

في لقاء سريع مع «الدستور» أشار الفنان ضياء العزاوي، المشرف على تنظيم المعرض إلى أن الكثير من الاعمال لم يتح لها المجال للعرض بسبب العدد الهائل من اللوحات التي ارسلت للمشاركة في المعرض. كما ان فنانين كثيرين من جميع انحاء العالم لم يستطيعوا إيصال اعمالهم في الوقت المناسب لصعوبات فنية كثيرة تتعلق بطرق الاتصال وارسال الاعمال من خلال مؤسسات رسمية ليست ق الكفاءة المناسبة لهذه المهمات.

ان المشاركة الكثيفة من قبل فناني اميرك اللاتينية كانت ملفتة. والملاحظ ان تطور الرسم فيها، في شكل عام قد تطور، في العقود الاخيرة مقترباً من الاتجاهات الفنية المعاصرة في اوروبا. ويمكن تمييز ثلاثة مجالات في هذا الفر

شذ الأول إلى الاتجاهات التقليدية كالحرف لاصيلة التي تأثرت، خلال السنوات الاخيرة،

مدى طلب السياح. المجال الثاني هو حصيلة لبحث عن التأثيرات التقنية المختلفة والتجارب لتشكيلية. والمجال الأخير هو حصيلة النشاط لجماعي الذي صلته وثيقة بالتطور الصناعي بالوعي التاريخي لموقع اميركا اللاتينية.

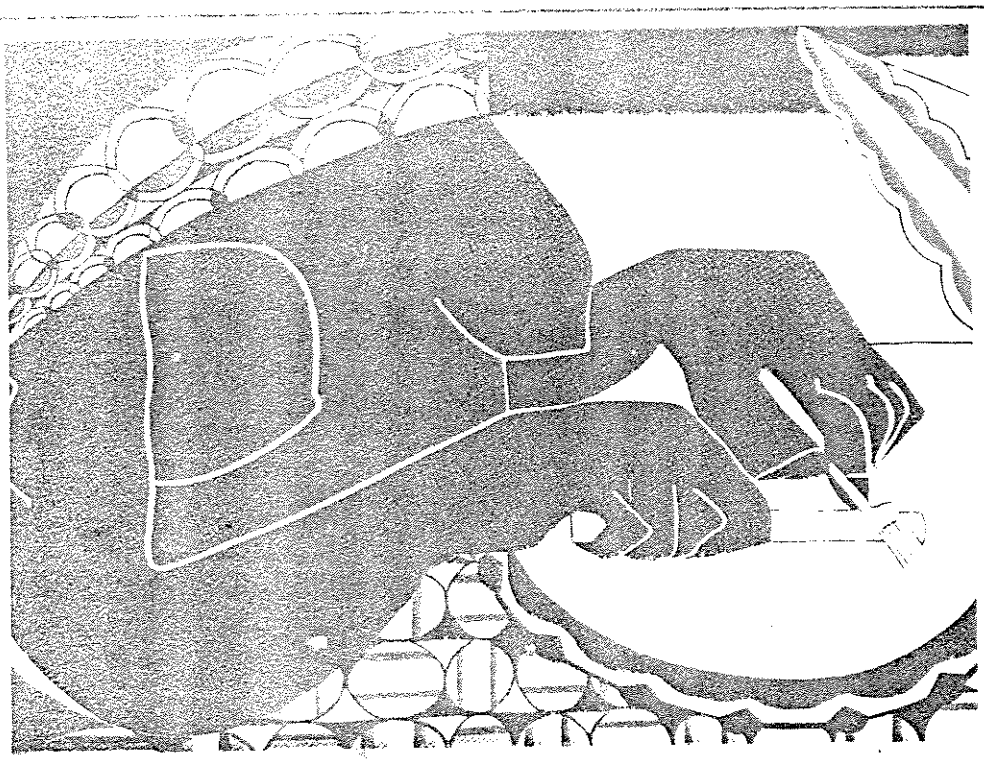
لاتجاه الأخير هو الشهادة الأكثر وضوحا واقعية التي يمكن إيصالها في سهولة إلى جمهور، وذلك بسبب تأثره الدائم بالاحداث لاجتماعية. ان ما يساعد على انتشار عمل فنان، خاصة في اميركا اللاتينية، هو الاعمال لباشرة كالبوسترات التي تستجيب بسرعة حاجات الجماعية في إدانة اللاعدالة لاجتماعية. والواقع ان مستقبل الرسم وبقية جالات الفنية في اميركا اللاتينية، يعتمد على تأكيد المستمر على الهوية الوطنية والتراثية لها على حصولها على استقلالها السياسي الكلي،

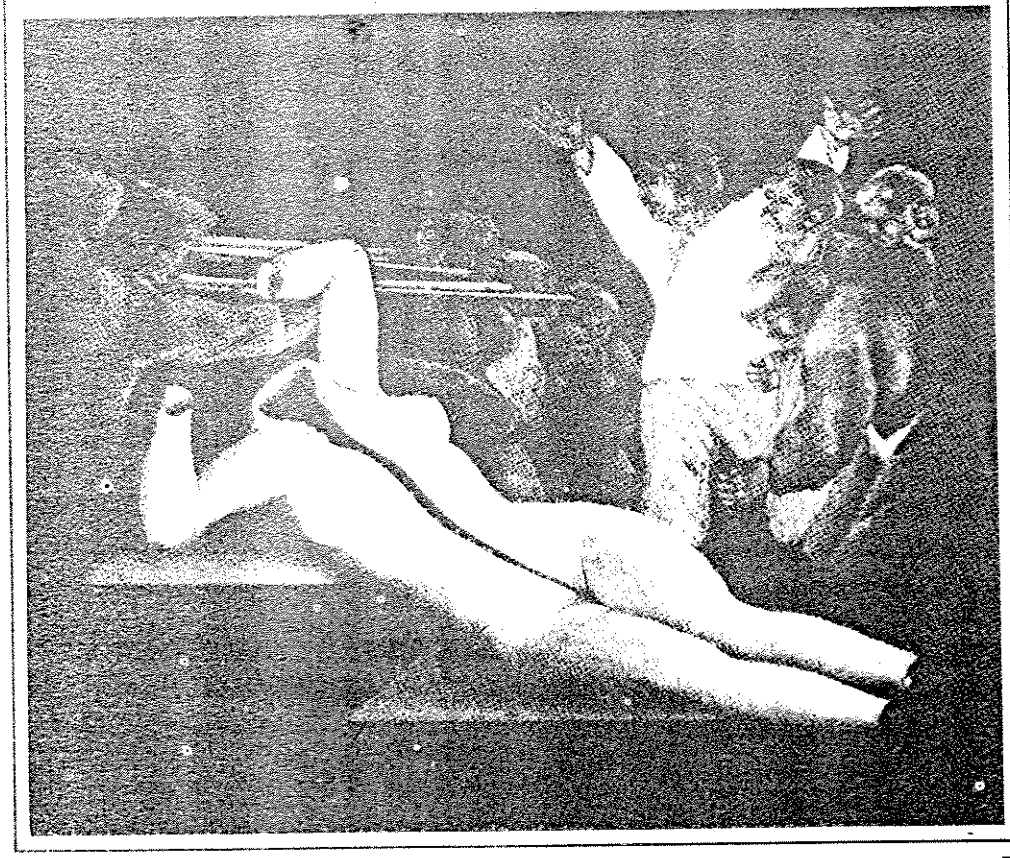
لذي يجب ان يقود إلى بروز نوع جديد من فن يشكل الرسم الحالي بداية واثقة في تجاه المؤدي إليه.

من خلال إحصاء أولي يمكن التأكد من أهمية هذا المعرض.

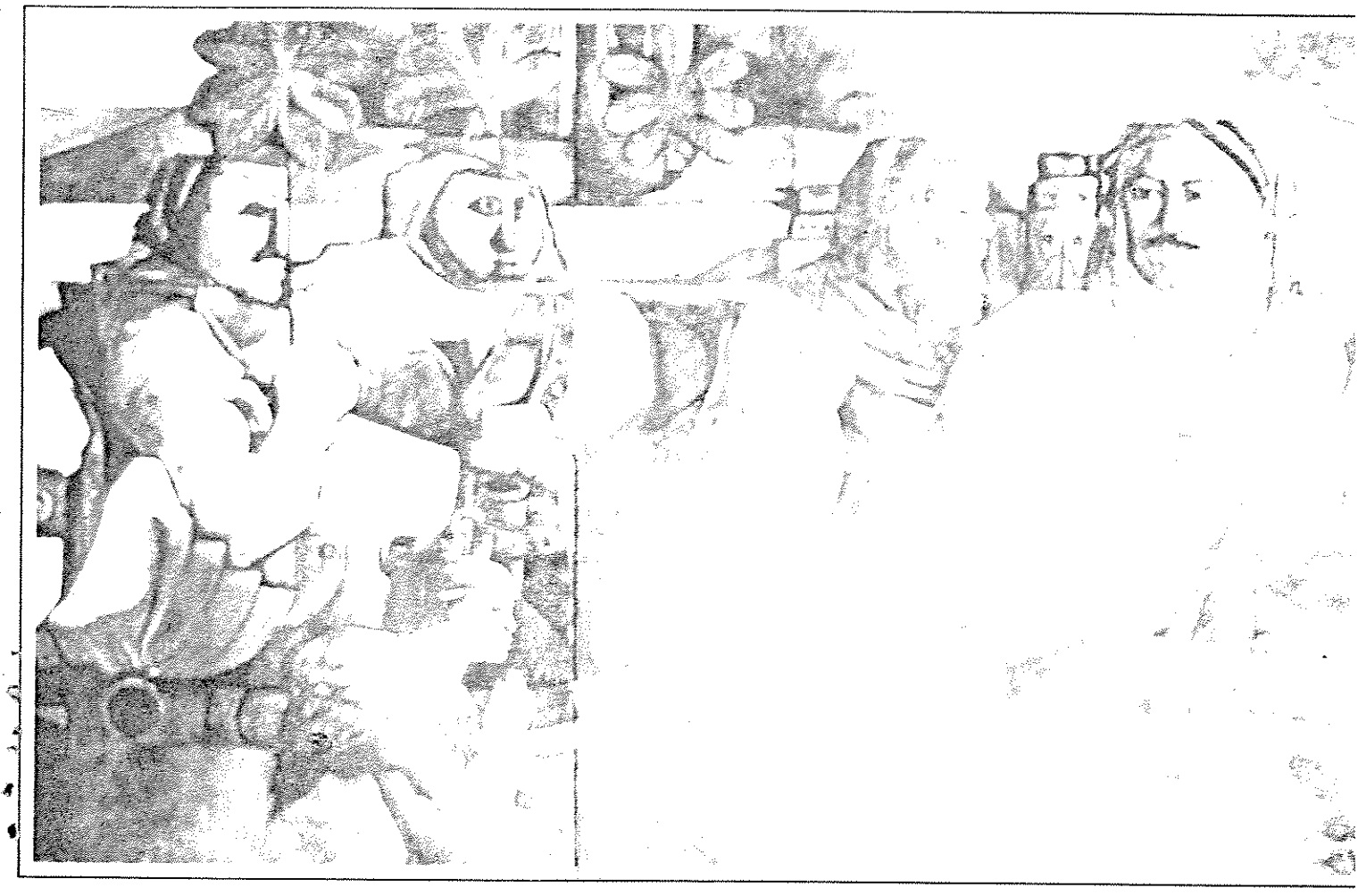
فقد شاركت ١٧ دولة من اميركا اللاتينية، ٩ دول عربية، ٧ دول من آسيا و ٣ من افريقيا. وبلغ عدد اللوحات والأعمال المرسلة إلى المعرض ٢٥١ عملا ارسلها ثلاثة وتسعون فنانا من كافة اقطار العالم الثالث.

لاشك ان الجهد الذي يبذله المركز، منذ سنوات، لتقديم عروض فنية مختلفة تعكس مدى الأهمية التي يشكلها وجوده في مدينة مثل لندن، وهو قناة يوصل فنانو العالم لثالث رؤاهم ومنطلقاتهم إلى جمهور واسع تحتاج تلك الرؤى والمنطلقات لتتعرف على رموز حضارات عريقة ولتقترب من فهم مشاكل العالم الثالث، الذي عانى طويلا من القهر الكلي من قبل الدول الاستعمارية السابقة واشكال ثقافاتها التي تضمحل الآن.





■ اوزا يجونو ـ نيجيريا ـ 1979 ـ جائزة تقديرية
■ عزة الهاشمي ـ المغرب 1979 جائزة تقديرية

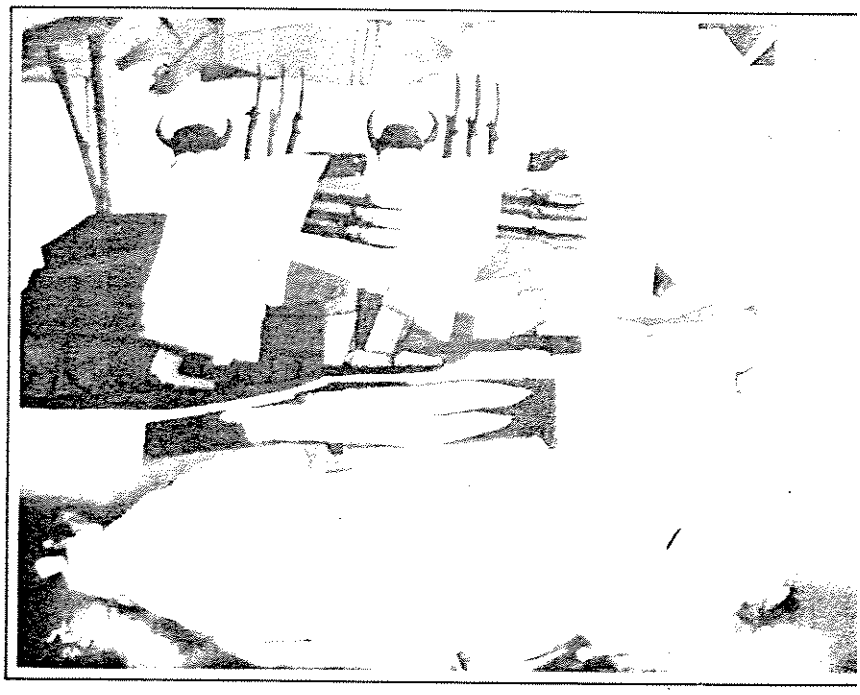


There are other studies on Islamic art: "The Letter in Arab-Islamic Art", and "Murals in Iraq".

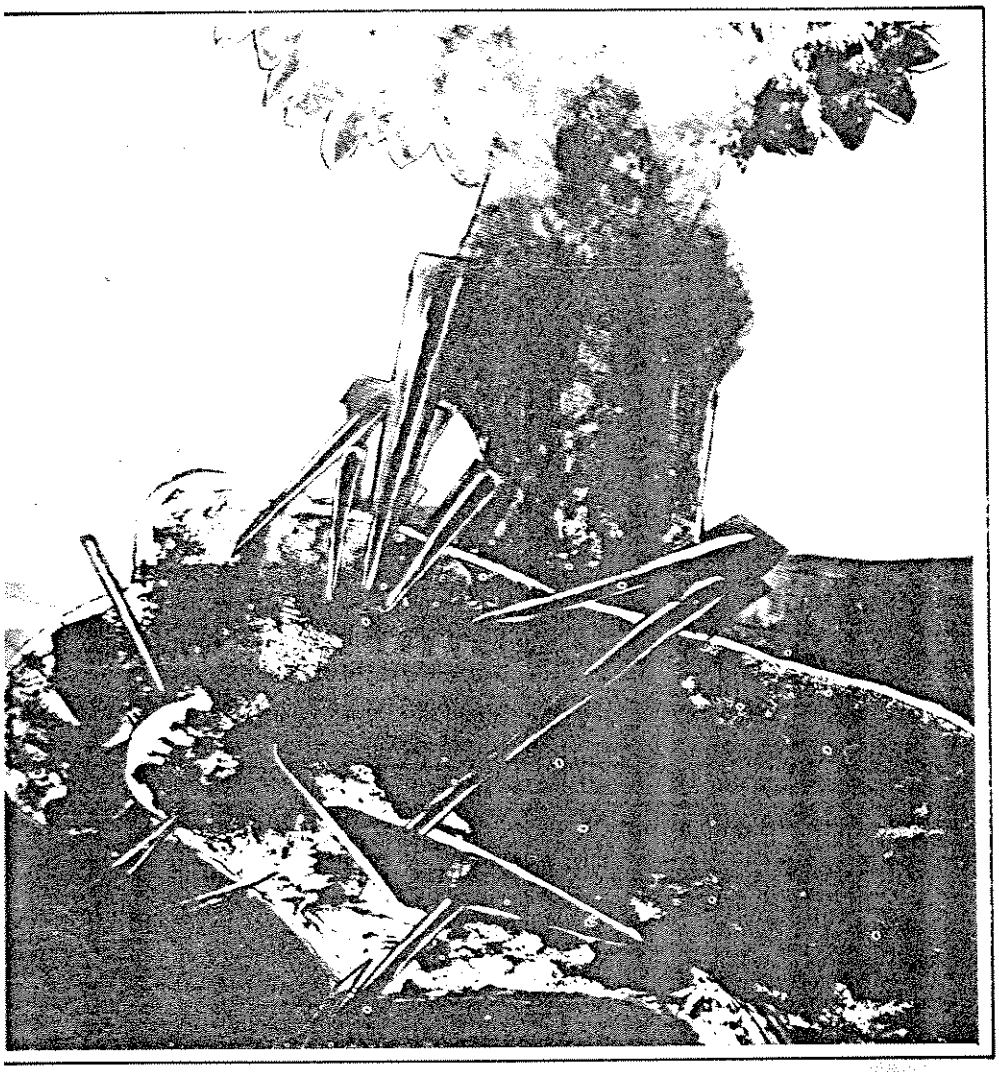
More studies are found on Arab Art in Maghreb, on the Iraqi artists Shakir Hassan Al-Said, Ardash Kakavian, and on the Arab artist Nathir Nab'a. An experiment by the American artist Gasper Jones is also presented here with a number of other items covering local, Arab and international exhibitions.

Thus this issue forms a contribution to present the developments taking place in Iraq.

The Editor



Presence of the Revolution



AL-Riwaq brings art to the fore in the anniversary of the July 17-30 Revolution. It is a tradition.

In this issue (No. 11) the editorial is aware of the dual equation: Presence of the Revolution — Presence of Excellence.

What is astonishing, serene and happy in the conscience of the Revolution is a representation inexpressable by traditional senses. The revolution is a unique human experience of collective assumptions. When art does not coincide with this unique character it becomes lost in alienation and isolation.

The art of the Revolution is not an ordinary craft. Hence it implies an oral indication unmasked by words. Nor is it an act of interpretation — in the language of literature. It transcends the illusion of the 'literary title' to adopt the act of persistence and form the new historic sense; dispersing from the mind of the recipient all remainders of illusion and residues of the past.

The revolutionary artist commands his freedom in moving from 'spiritual exercise' to a 'psychological state' to the human condition': trilogy which, in the course of his quest, renders the work capable of offering a sense of creativity, comparable to the creativity of the Revolution, to achieve another trilogy: independence — nationalistic particularity — human prevalence.

Numerically, the works of art have grown before the recipients on Iraqi, Arab and international levels. This is by virtue of the numerous exhibitions at home of international artists, and various exhibitions abroad of Iraqi art. Numerically, the projects have grown in the sensibility of artists and their modes of expression.

In this issue we present a study on art and revolution: "On the Way to Excellence". Here is a treatment of the achievements of artists, of the projects covering Al—Wasiti Festival, the formation of the Arab Artists Union, the reception in Iraq of the Union Secretariat General, and of the International Association of Artists, where the Eighth Congress was held under the banner: "The Artist is a Constructive Participant in Society". Alongside the Congress an exhibition was held on: "The Artist versus the Racial Segregation".

Within this framework, the Iraqi artists deepened their consciousness of the ideology of Party and Revolution. The Ministry of Culture and Information has provided the artists with opportunities of excellence. They are offered "The Palace of Culture and Arts" and "The Musuem of Pioneer Artists". The Ministry encourages competitions for sculptors of monuments and statues like the new monument of the Unknown Soldier, the Martyr's Monument, The May Revolution Martyrs' Monument, and the Monument of Martyr Abdul Wahab Al-Ghrairi.

Two new Art Galleries were set up: Al-Riwaq and Al-Wasiti. With the cooperation of the City Hall, a number of statues and fountains were set up in city squares.

الفن الصيني التقليدي

الى المرأة تعزو اساطير الصين القديمة فضل ابتكار فن التصوير التقليدي. وعلى وجه التحديد الى (لي) الشقيقة الصغرى للملك (شون) احد اوائل ملوك الصين القدامى..

ويزدهي متحف قصر بكين. بما يزخر من روائع الفن. بأعمال العديد من الفنانات الصينيات عبر مختلف السلالات والعصور. وخاصة باعمالهن خلال القرن الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر..

وكانت الازهار والفراشات ورسوم القصب (البامبو) من المواضيع المفضلة لديهن دائماً. إضافة الى ذلك فان العديد من العوائل الصينية قد عرفت باجيال متلاحقة من الفنانين والفنانات. والفنانة (وين شو) WenShu ابرز مثال على ذلك. اذ انها كانت حفيدة لحفيد حفيد فنان القرن الخامس عشر (وين جين ـ منك). كما ان اخاها الصغير (وين نان) كان فناناً معروفاً في عصر سلالة المنك (Ming Dynasty) ـ ١٣٦٨ ـ ١٦٤٤م.

وقد تميزت (وين شو) برسوم الزهور والنباتات البرية والاعشاب النادرة إضافة الى انها قد رسمت اضمامة ضخمة لمختلف انواع النباتات والاعشاب التي كانت تستعمل في طب الصين القديم. وهي تعتبر بحق من أفضل فنانات القرن السابع عشر.

نزار

زهور وفراشة ـ للفنانة الصينية (وين شو)
٢١٫٣ سم x ٢٦٫٨ سم من روائع متحف قصر بكين.

الواقعيه REALISM

كلمة Real القاموسية تعني: عيني – حقيقي – واقعي – ثابت – راهن – محسوس... كما تعني – اشتقاقاً: الصميم. الحر. المحض. القح! وعلى هذا فان المعنى القاموسي اذاً لكلمة Realism هو: القول بحقيقة الاشياء. أو المذهب الحقيقي. الحسي. أو الواقعي – الذي لا يعمد الى الخيال (اصطلاحاً)–.

وقد كانت كلمة (الواقعية) مجال بحث وجدل في الفلسفة للوصول الى المعنى الدقيق الشامل لها. وذهبت المذاهب الفلسفية مذاهب شتى في ذلك. وانحصر مفاد (الواقعية) بين التأريخية واللفظية بما يمكن ايجازه بمدلول الايمان الايجابي العلمي بظاهر العالم أو الشيء. وهو اذاً (اسم نظري معني من علم المعرفة).

اما في النقد. الادبي والفني. فقد وردت الكلمة على شيء كثير من الابهام في شتى المذاهب الادبية والفنية (كمصطلح). فما بين مثالية (idealism) عصر النهضة والثقافة المعاصرة تبدو أوجه مختلفة ومتباينة من أوجه الخيال والواقع. وكانت الواقعية الى امد قريب من مفردات النقد المبهمة رغم ورودها الدائم اذ انها لم تكن مذهباً أو مدرسة معينة من مذاهب الفن. وبهذا الصدد يقول الناقد (هربرت ريد):

(ان الفن الذي قد يمكن ان نطلق عليه مصطلح الواقعية بصورة اكيدة وثابتة هو الفن الذي يحاول بشتى الوسائل والاساليب ابراز مظهر الاشياء بدقة. ومثل هذا الفن كمثل الفلسفة الواقعية يستند الى الحقائق الظاهرية البسيطة للاشياء الموجودة.. وقد كانت واقعية الانطباعية في القرن التاسع عشر فناً من هذا القبيل. ولكن واقعية الانطباعيين في الحقيقة قد جمعت بين الواقعية العلمية في الاسلوب وبين النظرة المثالية للحياة وتوصلت بذلك الى ما يمكن ان نصطلح عليه بصورة ما بالغنائية.. وعلينا ان اردنا التوصل الى المعنى العام المقبول للواقعية. فعلينا ان نعود الى مدرسة التصوير الهولندية المتمثلة في اعمال روبنز Rubens وبيتربروكل Pieter Brueghel ما معنى الواقعية الاشتراكية socialist realism اذاً؟

كلن مكسيم كوركي أول من وضع هذا المصطلح كبديل لمعنى الواقعية النقدية التقليدية. ويفضل الناقد (أرنست فشر) اعتماد مصطلح الفن الاشتراكي Socialist Art اذ كثيراً ما اسيء مفهوم مصطلح الواقعية الاشتراكية في الفن وربطه بمفهوم الواقعية الاكاديمية والتصوير الآلي المحض وبفكرة الدعائية المباشرة.

ويذهب في شرح ذلك الى ان مصطلح (الفن الاشتراكي) يدل قبل كل شيء على موقف attitude اكثر مما يدل على اسلوب Style الفنان. وهو اكثر من ذلك يدل بصورة افضل الى مفهوم النظرة الاشتراكية للواقع لا الى النظرة النقدية التقليدية للواقعية في الفن.

ويمثل هذه النظرة المتقدمة للفنون والثقافة. والمفهوم الاشتراكي العربي الجديد حرصت ثورة السابع عشر من تموز منذ البداية على أن يظل مناخ الفنان مشبعاً بالحرية والديمقراطية. وافسحت المجال للصراع الايجابي بين الاتجاهات والاساليب (على ان يصب كل ذلك في نهر الانجازات الحضارية الملتزمة بقضايا الشعب العادلة).

لأجل خلق فن اشتراكي عربي متميز.

ALREWAQ
A monthly Magazine
Published by the Ministry of
Culture and Information
Price as P.

AL-HURIA PRINTING HOUSE